DENKMÄLER GRIECHISCHER UND RÖMISCHER SCULPTUR

TEXTE UND REGISTER ZU DEN TAFELN 551—600

FINE ARTS
NB
85
B 83
Columbia University
in the City of New York
LIBRARY
Septa and
Registry
Q

Druck von Alphons Bruckmann, München

II. ORTSREGISTER.

	Tafel
AMERIKA.	
BOSTON.	
MUSEUM OF FINE ARTS	
Jünglingskopf, Wiederholung des Münchner Öleingießers . . . . (Ehemals in englischem Privatbesitz.)	557
Bärtiger Götterkopf	572/573
Statue der auf einer Gans reitenden Aphrodite	577
NEW-YORK.	
METROPOLITAN MUSEUM OF ART	
Bronzewagen von Monteleone . .	586/587
DÄNEMARK.	
KOPENHAGEN.	
GLYPTOTHEK NY-CARLSBERG	
Jünglingsstatue (5. Jahrhundert) .	596/597
DEUTSCHLAND.	
BERLIN.	
SAMMLUNG FREIHERR F. HILLER VON GÄRTRINGEN	
Relief vom Grabmale eines Lehrers, von Rhodos	579
DRESDEN.	
ALBERTINUM	
Weibliche Gewandstatue (sog. kleine Herculanenserin)	558
Athenekopf (5. Jahrhundert) . . .	591
MÜNCHEN.	
GLYPTOTHEK	
Statue der Artemis	562
Bronzereliefs aus Perugia	588/589
PRIVATBESITZ	
Fragmente eines römischen Reliefs	595
ENGLAND.	
LONDON.	
BRITISH MUSEUM	
Kopf des Herakles (myronisch) .	568
LANSDOWNE HOUSE	
Fragment eines Grabreliefs . . .	582
SAMMLUNG T. HUMPHREY WARD	
Weiblicher Kopf	581
PRIVATBESITZ.	
Statuette des Herakles (myronisch)	569/570
FRANKREICH.	
PARIS.	
LOUVRE	
Archaischer attischer Kopf . . . . (Ehemals bei Herrn Rampin.)	552
LYON.	
MUSEUM	
Archaischer Torso der Aphrodite	561
GRIECHENLAND.	
ATHEN.	
NATIONALMUSEUM	
Basis aus Epidauros	564
Zwei Reliefplatten, aus dem Dionysostheater: Tänzerinnen . .	600
AKROPOLISMUSEUM	
Archaische männliche Statue . .	551
Archaische weibliche Statue . . .	556
NOCH AM PARTHENON BEFINDLICH	
Zwei Reliefs vom Westfriese des Parthenon	553
Zwei Reliefs vom Westfriese des Parthenon	571
ELEUSIS.	
MUSEUM	
Weibliche archaisierende Statue .	563

	Tafel
ITALIEN.	
ROM.	
LATERAN	
Dreiseitige Basis, vom Forum . .	599
VILLA ALBANI	
Bronzestatuette des Herakles . .	554
Jünglingskopf, sogen. Alexander. (5. Jahrhundert)	592
PALAZZO CAETANI	
Aphroditekopf	593
CONSTANTINSBOGEN	
Zwei Médaillons	555
Links: Opfer an Apollon (Nordseite). Rechts: Auszug zur Jagd (Südseite).	
Zwei Médaillons	559
Links: Eberjagd (Nordseite). Rechts: Opfer an Diana (Südseite).	
Zwei Médaillons	560
Links: Bärenjagd (Südseite). Rechts: Opfer an Silvan (Südseite).	
Zwei Médaillons	565
Links: Das Ende der Löwenjagd (Nordseite). Rechts: Opfer an Hercules (Nordseite).	
Zwei traianische Reliefs im mittleren Durchgang	580
PORTO D'ANZIO.	
VILLA SARSINA	
Mädchenstatue	583/584

	Tafel
NEAPEL.	
MUSEO NAZIONALE	
Büste des Zeus	574
Die Basis von Puteoli	575
Herme der Aphrodite	576
Statue der Aphrodite Kallipygos	578
Bronzestatuette einer Nike . . .	585
Bronzestatue eines zurückgelehnten Satyrs	594
SPANIEN.	
LA GRANJA BEI SEGOVIA.	
Relieffragment mit Barbarenkampf	590
NACH GIPS.	
Statue des myronischen Diskobolen (Körper Vatican, Kopf Palazzo Lancelotti.)	566
Kopf des myronischen Diskobolen (Palazzo Lancelotti.)	567
Zwei Reliefplatten: Aglauriden und Horen	598
(Zusammengesetzt aus Fragmenten in Rom, Florenz und München.)	

III. KUNSTGESCHICHTLICHES REGISTER.

A. DIE ARCHAISCHE KUNST.

ATTIKA.

551. Archaische männliche Statue. Athen, Akropolismuseum.
556. Archaische weibliche Statue. Athen, Akropolismuseum.
552. Archaischer attischer Kopf (Rampin). Paris, Louvre.

KLEINASIEN (?).

561. Archaischer Torso der Aphrodite. Lyon, Museum.

ETRURIEN.

586 und 587. Bronzewagen von Monteleone. New-York, Metropolitan museum of art.
588 und 589. Bronzereliefs aus Perugia. München, Glyptothek.

B. DIE EPOCHE DES MYRON, PHIDIAS, POLYKLET.

AUS DER ÜBERGANGSZEIT VOM ARCHAISCHEN ZUM FREIEN STILE.

581. Weiblicher Kopf. London, Sammlung T. Humphrey Ward.

MYRON UND SEINE SCHULE.

566. Statue des myronischen Diskobolen. Nach dem Abguss (Körper Vatican, Kopf Palazzo Lancelotti).
567. Kopf des myronischen Diskobolen. Nach dem Abguss (Palazzo Lancelotti).
568. Kopf des Herakles. London, British Museum.
569 und 570. Statuette des Herakles. England, Privatbesitz.

ZEITGENOSSEN DES MYRON.

596 und 597. Jünglingsstatue. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.
591. Athenekopf. Dresden, Albertinum.

PHIDIAS UND SEINE SCHULE.

553. Zwei Reliefs vom Westfriese des Parthenon. Athen, Parthenon.
571. Zwei Reliefs vom Westfriese des Parthenon. Athen, Parthenon.
576. Herme der Aphrodite. Neapel, Museo nazionale.

AUS DER WENDE VOM 5. ZUM 4. JAHRHUNDERT.

562. Statue der Artemis. München, Glyptothek.
563. Weibliche archaisierende Statue. Eleusis, Museum.
564. Basis aus Epidauros. Athen, Nationalmuseum.
592. Jünglingskopf, sog. Alexander. Rom, Villa Albani.
557. Jünglingskopf (Wiederholung des Münchner Öleingiessers). Boston, Museum of fine arts.
582. Fragment eines Grabreliefs. London, Lansdowne House.

C. DIE EPOCHE DES SKOPAS, PRAXITELES, LYSIPP.

STATUEN.

558. Weibliche Gewandstatue (sog. kleine Herculanenserin). Dresden, Albertinum.
554. Bronzestatuette des Herakles. Rom, Villa Albani.
577. Statue der auf einer Gans reitenden Aphrodite. Boston, Museum of fine arts.

EINZELKÖPFE.

572 und 573. Bärtiger Götterkopf. Boston, Museum of fine arts.
593. Aphroditekopf. Rom, Palazzo Caetani.
574. Büste des Zeus. Neapel, Museo nazionale.

RELIEFS.

598. Zwei Reliefplatten: Aglauriden und Horen (zusammengesetzt aus Fragmenten in Rom, Florenz und München). Nach dem Abguss.
599. Dreiseitige Basis, vom Forum. Rom, Lateran.
600. Zwei Reliefplatten: Tänzerinnen; aus dem Dionysostheater. Athen, Nationalmuseum.

D. DIE HELLENISTISCHE KUNST.

583 und 584. Mädchenstatue. Porto d'Anzio, Villa Sarsina.
594. Bronzestatue eines zurückgelehnten Satyrs. Neapel, Museo nazionale.
585. Bronzestatuette einer Nike. Neapel, Museo nazionale.
578. Statue der Aphrodite Kallipygos. Neapel, Museo nazionale.
579. Relief vom Grabmale eines Lehrers, von Rhodos. Berlin, bei Freiherrn F. Hiller von Gärtringen.

E. DIE RÖMISCHE KUNST.

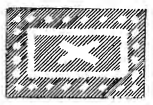
590. Relieffragment mit Barbarenkampf. La Granja bei Segovia.
595. Fragmente eines römischen Reliefs. München, Privatbesitz.
575. Die Basis von Puteoli. Neapel, Museo nazionale.
580. Zwei traianische Reliefs im mittleren Durchgang des Constantinsbogens. Rom.
555. Zwei Médaillons am Constantinsbogen, Rom.
Links: Opfer an Apollon (Nordseite).
Rechts: Auszug zur Jagd (Südseite).
559. Zwei Médaillons am Constantinsbogen. Rom.
Links: Eberjagd (Nordseite).
Rechts: Opfer an Diana (Südseite).
560. Zwei Médaillons am Constantinsbogen. Rom.
Links: Bärenjagd (Südseite).
Rechts: Opfer an Silvan (Südseite).
565. Zwei Médaillons am Constantinsbogen. Rom.
Links: Das Ende der Löwenjagd (Nordseite).
Rechts: Opfer an Hercules (Nordseite).

---

551. Archaische männliche Statue.

Athen, Akropolismuseum.

N° 633 des Kataloges von Kastriotis (1895). Collignon, histoire de la sculpture grecque I, p. 258, fig. 127. Lepsius, griechische Marmorstudien, p. 70, n° 19. 1886 auf der Nordseite der Akropolis gefunden. Inselmarmor[1]). Höhe ganz wenig über 1 m; also war die Statue unterlebensgross. Sie steht mit beiden Beinen gleichmässig auf; das linke setzt sie etwas vor. Der rechte Unterarm war horizontal vorgestreckt und besonders eingesetzt; der Marmorzapfen, der ihn hielt, ist zum Teil noch im Oberarm vorhanden. Auch die gesenkte linke Hand war eingezapft. Der Kopf war, nach der stärkeren Anspannung des rechten Kopfnickers zu urteilen, etwas nach der linken Körperseite gewendet. Die Bekleidung besteht, wie mir scheint, aus doppeltem Chiton und Himation. Der Halsstreifen des oberen, schwereren Chitons sowie der untere Rand seines rechten Ärmels und die Streifen beiderseits von der Naht am rechten Oberarm sind mit dem beistehend skizzierten Ornamentmotiv geschmückt. Die in der Zeichnung schraffierten Teile desselben sind noch jetzt mit pastoser grüner Farbe gefüllt, während die Punkte, das liegende Kreuz und das innere Oblong zur Zeit als einfache Vertiefungen sich darstellen, die aber auch jedenfalls ursprünglich mit Farbe bedeckt waren. Am unteren Teile des rechten Oberarms, unterhalb des Ärmelabschlusses des oberen Chitons, erkennt man das feinere Gefältel des leichteren unteren Chitons. Der Saum des in Zickzack laufenden Mantelrandes, der plastisch abgesetzt ist, scheint einfach gleichmässig mit grüner Farbe gedeckt gewesen zu sein; wenigstens ist ein besonderes Muster jetzt nicht mehr zu erkennen. Auch unter dem rechten Arm und auf dem Rücken ist dieser grüne plastische Streifen des Himations angegeben, und entsprechend kehrt er endlich auch am unteren Abschluss des Obergewandes wieder, wo aber nur ein kleines Stück erhalten ist. Über dem plastischen Streifen ist dort noch eine Reihe nur aufgemalter grüner Tupfen angegeben.



Der Torso, in seiner dichten Verhüllung, macht auf den ersten Blick den Eindruck, als stamme er von einer weiblichen Statue. Aber das Genital, das unter dem Gewande durchscheint, und dazu die flache Brust lassen keinen Zweifel über das Geschlecht des Dargestellten. Die Statue wird ein Weihgeschenk, vielleicht eines Priesters, sein. Das unterlebensgrosse Format ist ihr mit einigen weiblichen Figuren von den Ausgrabungen der Akropolis gemein. Ihr Stil ist der vollsaftige, gesunde, rein attische, vom Ausgange des 6. Jahrhunderts[2]), und noch frei von der gekünstelten, manierierten Überzierlichkeit jener Werke, die attische Künstler in der nämlichen Zeit in Nachahmung ostgriechischer, auf den Inseln gefertigter Statuen geschaffen haben. Schon aus diesem Grunde ist die Vermutung, die ich lange Zeit gehegt habe, der verloren gegangne Kopf unsres Standbildes sei in dem auf Tafel 552 abgebildeten sog. Rampinschen Kopf des Louvre erhalten geblieben, hinfällig. Derselbe gehört offenbar auf einen mit viel grösserem Raffinement und grösserer technischer Bravour gearbeiteten Torso. In dem „Argumentum“ von C. Jörgensens Abhandlung „Kvindefigurer i den archaiske graeske Kunst“ (Kjöbenhavn 1888), p. 131, Anm. 1, finde ich die anscheinend auf unseren Torso bezügliche Vermutung, sein Kopf sei im Akropolismuseum erhalten in Saal VI, Schrank 1, oberstes Fach n° 323, seine Füsse ebenda, Schrank 4, Fach 3, n° 3. Eine Nachprüfung dieser Combination Seitens der athenischen Fachgenossen ist erwünscht; da der Torso durch seine Darstellung in dem Denkmälervorrate der Akropolis einzig dasteht und auch seine Grössenverhältnisse ungewöhnliche sind, kann überhaupt ja nur eine ganz geringe Zahl von Köpfen für die Frage nach der Zugehörigkeit in Betracht kommen.

[1]) Die folgenden Angaben nach frl. Mitteilung von Paul Herrmann.

[2]) Collignon a. a. O. sieht meines Erachtens ohne Grund in der Statue ein Werk der kleinasiatisch-griechischen Kunstschule.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

552. Archaischer attischer Kopf.

Paris, Louvre.

Monument et mémoires (Fondation Piot), 1900, VII, p. 143 ff., pl. XIV (Lechat). Dort ist die ältere Litteratur aufgezählt, aus der hervorzuheben: Monuments grecs, 1878, p. 1 ff., pl. I (Dumont). Rayet, monuments de l'art antique I, pl. XVIII. Collignon, histoire de la sculpture grecque I, p. 360, fig. 182. Furtwängler, Sammlung Saburoff, Text, p. 4 f. Philios, Ἐφημ. ἀρχ. 1889, p. 124 ff. Bulle, der schöne Mensch, Taf. 34. Ehemals im Besitze des französischen Diplomaten Herrn Georges Rampin. Seit 1896 im Louvre. 1877 in Athen gefunden[1]), nach den einen Angaben auf der Akropolis, nach andern im Asklepieion. Wahrscheinlich sind beide Nachrichten falsch, sicher nur die Herkunft aus Athen. Inselmarmor. 0,29 m hoch; die Statue, zu der der Kopf gehörte, war etwas unterlebensgross. Zahlreiche Farbspuren haben sich erhalten. Haar und Bart waren rot bemalt. Auch der Schnurrbart war durch rote Farbe angedeutet, ohne plastische Unterlage; eine fein eingerissene Linie bezeichnet den Umfang dieser Färbung. In gleicher Weise trennt ein Kreis an den Augäpfeln die schwarze Pupille von der roten Iris, und oberhalb der Augenbrauen deutet eine feine geschwungene Linie die Färbungsgrenze dieser Teile an. Ob sie schwarz oder rot getönt waren, lässt sich nicht mehr feststellen. Die Lippen, heute farblos, waren jedenfalls ursprünglich rot. Die schmückenden Teile des Kopfes prangten also in reichster Farbenzier, deren vorherrschende Nuance rot war. Von einer Färbung oder Tönung des Fleisches selbst haben sich keine Spuren erhalten. Auf dem Scheitel der Rest des eisernen Stachels, der dazu bestimmt war, die Vögel von der Beschmutzung des farbigen Bildwerkes abzuhalten.

Die Statue, zu der der Kopf gehörte, hatte nicht mehr das völlig gleichmässige und unbewegte Schema der ältesten sog. Apollofiguren. Denn der rechte Kopfnicker ist stärker gespannt als der linke, die linke Schulter etwas gehoben, der Kopf war also leicht nach seiner Linken hin gewendet. Für Motiv und Bedeutung der Statue selbst aber lässt sich daraus nichts schliessen[2]). Die Züge wie auch die Haartracht sind ausserordentlich individuell; man wird dem Kopfe zum Mindesten so viel Porträtcharakter zugestehen müssen als der Mehrzahl der κόραι der Akropolis. Der Kranz im Haar, dessen Laub ein französischer Botaniker als das der griechischen Eiche bestimmt hat, war jedenfalls ein für den Träger charakteristisches Attribut. Vielleicht ist der Priester einer Gottheit, der die Eiche heilig war, dargestellt.

Von besonderem Interesse aber ist der Kopf in stilistischer Beziehung. Zwei Kunstweisen treffen unvermittelt in ihm auf einander. Auf der einen Seite, in den einfachen und dabei fleischstrotzenden Formen des Gesichtes, in den quellenden Augen, den üppigen Lippen, den wie mit dem Messer aus Holz geschnittenen flächigen Ohren, die echte attische, aus der Porostechnik hervorgegangene Kunstart des Kalbträgers, der Diskophorenstele. In schroffem Gegensatze zu dieser einfachen und bei aller Fülle zurückhaltenden Formengebung steht die der Natur widersprechende, überzierlich reiche, manierierte Art, wie Bart- und Haupthaar, namentlich die Löckchen an Stirn und Schläfen, wiedergegeben sind. Statt ein lebendiger, organischer Bestandteil der Gesammterscheinung zu sein, ist das Haar auf die Stufe eines toten, stilisierten Ornamentes herabgedrückt. Ja, man fühlt sich thatsächlich mit Rayet an das gefettete Lockengerüst auf dem Haupte eines nubischen oder abyssinischen Häuptlings erinnert. Aber es liegt kein ernstlicher Grund zur Annahme vor, dass hier der Angehörige eines afrikanischen Volksstammes dargestellt sei. Die decorative Erstarrung, das ungriechisch anmutende Stilgemisch in dem Kopfe lässt sich auf anderem Wege leichter erklären. Als in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts die attischen Bildhauer, die von Alters her in der Technik des Schneidens in weichem Stein

[1]) Die thatsächlichen Angaben nach Lechat a. a. O.

[2]) Furtwängler a. a. O.: „der Kopf stammt vermutlich von der Statue eines vom Beschauer nach links schreitenden Mannes in langem Gewande, dessen Körper im Profil gebildet war, dessen Kopf aber den Beschauer ansah".

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

eingeübt waren und auch im einheimischen Marmor, den sie nach dem Poros als Material benutzten, die hergebrachte Einfachheit und Grossflächigkeit der Formengebung nicht verliessen, als diese Bildhauer durch Weihgeschenke, die auf die Akropolis gestiftet wurden, an den Werken ihrer Kunstgenossen aus dem griechischen Osten, von den Inseln, technisches Raffinement und den Reiz decorativer Détaileffecte kennen lernten, da verschlossen sie ihre Augen nicht vor den Vorzügen dieser vorgeschritteneren Kunstweise. Die weiblichen Statuen von der athenischen Akropolis zeigen in ihrer Mehrzahl, in wie durchgreifender Weise die attischen Bildhauer von ihren Collegen aus Paros, Chios, Naxos gelernt haben. Sie zeigen aber auch, dass die Attiker diesen fremden Wortschatz nicht tot und mechanisch zu ihrer Kunstsprache hinzugefügt, sondern dass sie ihn verständnisvoll in den Gesammtorganismus als einen lebendigen Teil eingearbeitet haben, so dass aus dieser Verschmelzung Kunstwerke eines neuen Stiles, aber durchaus einheitlichen Charakters hervorgehen konnten. Dieser einheitliche Charakter nun fehlt im Rampinschen Kopfe durchaus. Die neuen decorativen Elemente sind in ihm fast bis zur Caricatur verzerrt und übertrieben. Sie stehen ohne jede Vermittlung neben den biederen und derben Gesichtsformen der alten Zeit. Wie ein Bauernmädchen in Corset, Stöckelschuhen und Federhut. In dieser stilistischen Disharmonie beruht das hohe Interesse des Rampinschen Kopfes. Man möchte in ihm das Werk eines in der alten Formensprache grau gewordenen Künstlers vermuten, der den Jüngeren einmal zeigen wollte, dass er auch „modern" zu arbeiten verstehe. Das pleinairistische Bild eines Pilotty-Schülers.

Man wird bei genauerem Studium der altattischen Sculpturen vielleicht noch mehr Werke finden, die ähnliche Disharmonieen aufweisen, wenn auch wohl keines, an dem dieselben in so ausgeprägter Weise sich zeigen. Dem Pariser Kopfe stilistisch nahe verwandt, wenn auch von gröberer Ausführung, ist ein in Eleusis gefundener Kopf des athenischen Nationalmuseums, auf den auch Lechat hingewiesen hat (a. a. O. p. 151) und den wir oben nach in Athen käuflichen Photographieen abbilden (Kavvadias 61; Ἐφημ. ἀρχ. 1889, πίν. 5 u. 6) [3]. Die wulstige Frisur auf dem Oberschädel macht auch hier eher den Eindruck afrikanischen Wollhaares, die Lockenenden im Nacken sind ornamental stilisiert: neben diesen Merkmalen einer jüngeren, schmuckfreudigen Kunst die Wiedergabe der Gesichtszüge ganz im Sinne der einheimischen, altattischen Bildhauerei.

[3] Vgl. jetzt auch: Lechat, au musée de l'Acropole p. 388 ff.

553 oben. Relief vom Westfriese des Parthenon.

Athen, noch am Parthenon befindlich.

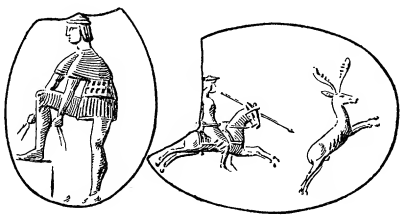
Michaelis 9, VI, 11 und 12; p. 230 f. Lüders, Arch. Zeit. 1872, p. 32 f. Petersen, die Kunst des Pheidias, p. 287.

Michaelis: „Der Reiter ist die ausgeführteste Figur des ganzen Frieses.... Sein Panzer ist sehr reich verziert. Das Vorderstück schmückt ein breites grinsendes Gorgoneion alten Stiles; die Schulterklappen, welche die beiden Panzerhälften aneinander befestigen, endigen vorn in Löwenköpfe.[1]) Unter dem Arm ist zwischen den beiden festen Metallplatten des Panzers ein biegsameres, schuppenbedecktes Stück eingesetzt. Die Hüften werden durch die ebenfalls ornamentierten πτέρυγες geschützt. Darunter wird der Chiton sichtbar, der auch hinter der Schulter aus dem Armloch des Panzers hervorquillt. Der Helm ist mit dem Relief eines Adlers mit vorgebeugtem Kopfe geschmückt, und auf einen weiteren Metallzierrat weist ein Loch am Schirm, oberhalb des Auges, hin; von dem Helmbügel herab wallt der hohe Busch. — Dem Reiter mit dem Rücken zugewendet steht ein zweiter Jüngling, einen ähnlichen aber einfacheren Helm auf dem Haupte, sonst nur mit der weiten und langen Chlamys, welche wie häufig einen gefältelten Saum hat, angethan und mit Sohlen, deren eine er soeben im Begriffe ist mit (unsichtbaren) Riemen anzulegen; er bedient sich dazu eines Felsblockes als Stütze. Seine Aufmerksamkeit ist aber nicht hierauf gerichtet, sondern auf die heransprengenden Reiter der nächsten Platte, die er entweder zu halten oder an ihm vorbeizureiten auffordern mag."

Lüders: „Das Pferd hat zwei Bronzelöcher in der Schnauze, zwei auf der Backe, eines oben an der Mähne. In dem über dem Auge des Reiters am Helme befindlichen Loche ist noch Bronze; die Hand des Reiters ist durchbohrt. Am stehenden Jüngling deuten zwei Löcher über dem Ohr oberhalb der Stephane auf Metallzierrat."

Petersen macht darauf aufmerksam, dass keiner der Pferdehufe den Boden berührt, das Pferd also im Sprunge dargestellt ist (vgl. den eilenden Festordner 9 III 5 = Tafel 522 oben), und dass das Motiv des sandalenbindenden Jünglings sich auf derselben Friesseite, 9 XV 29, wiederholt.

[1]) Petersen: Pantherköpfe.



Die hier obenstehend nach Zeichnungen Karl Reichholds abgebildete Gemme meines Besitzes, die ich von einem türkischen Händler erworben habe, zeigt das nämliche Motiv des Sandalenbindens in etwa gleichzeitiger Ausführung. Es ist ein, auf der einen Seite abgesplittertes, in der Oberfläche nicht sehr gut erhaltenes, grosses, in der Längsrichtung durchbohrtes Scarabaeoïd aus bläulichem Chalcedon, das auf beiden Seiten mit Darstellungen im sog. persisch-griechischen Stile des 5. Jahrh. (vgl. Furtwängler, antike Gemmen, III, p. 116 ff.) geschmückt ist. Die ebene Fläche zeigt in sorgfältiger Arbeit einen Jüngling im kurzen Panzer, der den rechten Fuss auf eine viereckige Erhöhung gestemmt hat und im Begriffe ist, sich die, nicht dargestellte, Sandale oder, nach der Lage der Hände zu urteilen, eher den hohen Jagdstiefel mit Riemen (die angegeben sind) zuzuschnüren. Der obere Teil seines Oberkörpers ist anscheinend von einem kurzen Mantel verhüllt. Er hat langes Haar; das Haupt scheint eine spitze Haube, wie sie z. B. der Jüngling von Pella (Brunn-Bruckmann 232 b) trägt und wie sie dem thrakischen Costüm besonders zu eigen war (Furtwängler, 50. Berliner Winckelmannsprogramm p. 159 f.), bedeckt zu haben. Dieser rein griechischen Darstellung steht auf der anderen, gewölbten Seite des Steines, in geringerer Arbeit ausgeführt, eine Scene national-persischen Charakters gegenüber: ein Reiter in anliegender Gewandung, den Kopf anscheinend von einer Haube verhüllt, sprengt mit gezückter Lanze gegen einen Hirsch mit mächtigem Schaufelgeweih an. Der Stein wird der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehören.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

553 unten. Relief vom Westfriese des Parthenon.

Athen, noch am Parthenon befindlich.

Michaelis 9, VII, 13 und 14; p. 231. Lüders, Arch. Zeit. 1872, p. 33. Petersen, die Kunst des Pheidias, p. 287.

Michaelis: „Der stärker verletzte der beiden Reiter trägt Chiton, Chlamys und Sohlen, der zweite einen Chiton und ein Fell als Mantel. Letzteres kommt auf dem ganzen Fries nicht wieder vor, ausser vielleicht Südfries 44."

Lüders: „Das Pferd des Reiters links hat zwei Löcher im Maul, zwei an der Backe; der Oberkörper des Reiters ist bis auf die linke Hand, die für den Zügel durchbohrt ist, verschwunden. Das Pferd des Reiters rechts hat ein Loch im Maul, zwei oben an der Backe, eines neben dem herausgearbeiteten linken Zeigefinger, an dem noch ein Bronzestück."

Petersen: „Der erste Reiter war bärtig."

Auch der zweite, bartlose Reiter macht auf unserer Abbildung den Eindruck eines älteren Mannes mit sehr individuellen Zügen. Wie jedoch der Vergleich mit einer Aufnahme des Gipses und einer älteren Photographie des Originales ergiebt, beruht dieser Eindruck auf einer Täuschung, die durch die scharfen Schatten und durch nicht genaues Einstellen des Objectives auf die Mitte des Reliefs hervorgerufen worden zu sein scheint. Auf den anderen Abbildungen erscheint der Kopf als der eines Jünglings mit idealen Zügen. Die scharfe Furche in der Stirnmitte findet sich auch auf anderen Jünglingsköpfen dieses Frieses (vgl. Furtwängler, Meisterwerke, p. 131).

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 553 unten.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

554. Bronzestatuette des Herakles.

Rom, Villa Albani.

Die Statuette war ehemals im Besitze der Giustiniani, von denen sie der Cardinal Albani für 500 scudi kaufte, wie Winckelmann in der Geschichte der Kunst VII, 1, § 21 mitteilt. In der ältesten Publication, der Galeria Giustiniani [Rom 1640], I, Taf. 13, die bei Clarac, Musée de sculpt. pl. 802, n° 2015 nachgestochen ist, trägt die linke Hand einen Apfel, der jetzt fehlt. Vermutlich war er modern ergänzt und konnte deshalb leicht entfernt werden. Die Statuette ist vorzüglich erhalten. Nur die ehemals eingesetzten Augensterne fehlen. Die Beschreibung Roms III, 2, S. 315, n° 3 giebt an, dass Löwenhaut und Keule neu seien, was aber schon an der Abbildung als sicher falsch zu erkennen ist. Ergänzt sind vielmehr nur — dies aber wohl sicher, obzwar Helbig, Führer² II, n° 798 ein „vielleicht" dazusetzt — der Felsklotz unter der Keule, der ganz empfindungslos modelliert ist, und die Plinthe. Über die Höhe der Figur finde ich nur die alte Angabe bei Clarac: 2 palmi 9 oncie = 0,615 m. Nach Amelungs Mitteilung ist die Statuette, wie zu erwarten, hohl gegossen. Löwenhaut und Keule sind ohne Zweifel für sich gearbeitet und angesetzt.

Der Held lehnt sich mit der linken Achsel auf seine Keule, über die er das Löwenfell gehängt hat. Mit der Linken hält er einen Gegenstand vor sich hin, den er befriedigt betrachtet; es kann kaum etwas anderes als die Hesperidenäpfel gewesen sein. Wir sehen einen jener Ruhemomente in der Heldenlaufbahn, deren die bildende Kunst verschiedene ausgestaltete, ohne dass die Sage sie vorgebildet hatte. Schon das frühe fünfte Jahrhundert schafft Derartiges (vgl. Furtwängler in Roschers Lexikon der Mythol. I, Sp. 2160). Am bekanntesten ist die Metope des olympischen Zeustempels, wo der Held schwer ermüdet den Kopf in die Hand stützt. Die jüngere, entwickeltere Kunst verzichtet auf ein so starkes Ausdrucksmittel und stellt sich das Problem, das Ruhebedürfnis und die Müdigkeit an der aufrechten Gestalt zu zeigen. Auf den Plätzen und Strassen Athens sahen die Künstler hundertmal am Tage, wie sich die Männer im Reden und Politisieren mit der Achsel auf ihre langen Stäbe lehnten, und sie haben dies sprechende Motiv auf Vasen und Reliefs in mannigfacher Weise festgehalten, in der schönsten Fassung vielleicht auf dem Parthenonfriese (Ostseite, Michaelis, Parthenon Taf. 14, IV, 19; 22; 23; VI, 43; 44; 46 = Hirth-Bulle, Stil Taf. 91).

In der Freiplastik begegnet uns das Motiv im 5. Jahrhundert zuerst bei Asklepios, dem wandernden Arzte. Sodann bei Herakles. Paul Herrmann hat im Jahrbuch des archaeologischen Instituts, IX, 1894, Anzeiger S. 25 einen Torso der Dresdener Sculpturensammlung bekannt gemacht, dessen Typus jetzt in einer noch unveröffentlichten Statue der Glyptothek Ny-Carlsberg in besserer Erhaltung vorliegt. Die linke Schulter ist mit der Keule, ohne Löwenfell darüber, unterstützt, und der linke Fuss ist fast ganz entlastet zurückgestellt, sodass das Gewicht des Körpers auf der weit ausbiegenden rechten Hüfte ruht, auf die sich die rechte Hand auflegt. Der Kopf ist gerade aufgerichtet und ein wenig zur linken Seite gewandt, der Blick geht ins Weite. Die Anwendung des polykletischen Schreitmotivs, das keineswegs durch die übrige Haltung gefordert wird, veranlasste Herrmann, die Statue dem polykletischen Kreise zuzuweisen. Jedenfalls haben wir es hier mit der frühesten statuarischen Fassung des Gedankens zu thun.

Die Albanische Statue zeigt die nächste Stufe. Sie ist keineswegs eine einfache Variante des Farnesischen Herakles, als welche sie bisher behandelt worden ist, sondern eine sicher vorlysippische Schöpfung, wie aus den untersetzten Proportionen auf den ersten Blick hervorgeht. Sie ist auch nicht zu den Kleinbronzen zu stellen, welche ein monumentales Vorbild mehr oder minder frei wiedergeben, sondern gehört zu jener Gattung mittelgrosser Bronzen (von etwa 60 cm bis 1 m Höhe), welche ein grösseres Werk getreu kopieren wollen. Ich nenne als die bekanntesten den Apollon Sauroktonos der Villa Albani, den neuerdings aus spanischem Privatbesitze erworbenen Hypnos des Berliner Museums, den Neapler Narciss (Bienkowski, Österr. Jahreshefte I, 1898, S. 189). Nach diesen Analogien wäre schon zu vermuten, dass auch der Herakles Albani die getreue Replik eines grossen Werkes ist. Es wird zum Glück direct bewiesen durch das Vorhandensein eines lebensgrossen Marmortorsos, ehemals in Catajo, jetzt wohl mit in Wien, den wir nach Arndt-Amelungs Einzelaufnahmen n° 64 umstehend abbilden; auf die Übereinstimmung hatte schon

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

Hauser, Einzelaufnahmen I, 2, S. 18 zu nº 64 aufmerksam gemacht. Wie die Reste an der rechten Hüfte zeigen, war auch am Marmortorso die Hand eingestemmt; das linke Bein ging nach Ausweis des Schenkelansatzes etwas zur Linken, wie an der Bronze; die Anordnung des Fells ist sehr ähnlich. Kleine Abweichungen dagegen sind die folgenden: der linke Unterarm ging bei dem Marmor anscheinend weniger weit vom Körper ab, und die Mittellinie des Rumpfes ist an dem Marmor auf der Strecke vom Brustbeinende bis zum Nabel nicht so rund durchgebogen, wie bei der Bronze. Beides erklärt sich leicht aus dem geringen Können des Marmorkopisten, der z. B. auch die Leistenfalte ganz roh und unverständig über dem Schamhaar durchgeführt hat: der abstehende Unterarm war ihm unbequem und die Körpermitte wollte er näher an das Fell heranbringen, um eine mühsame Durchbrechung zu sparen. Wir haben die Bronze, nicht den Marmor, als die getreuere Nachbildung des Originals zu betrachten.

Der Hauptunterschied dieses Typus gegenüber der Statue von Ny-Carlsberg besteht darin, dass das etwas gekünstelte Schreitmotiv aufgegeben und durch den Blick auf die Äpfel die Haltung concentriert wird.

Besonders lehrreich ist nun aber der Vergleich der Albanischen Bronze mit dem Typus des Herakles Farnese. Man ist sich einig, dass die Kolossalstatue des Glykon in Neapel (Brunn-Bruckmann Taf. 285) und die gleich grosse Wiederholung in Palazzo Pitti (ebenda Taf. 284) mit der Inschrift Λυσίππου ἔργον den ehernen Koloss des Lysipp zwar im Allgemeinen getreu wiedergeben, dass die Kopisten jedoch im Einzelnen die Muskulatur ins Barocke übertrieben haben. Eine richtigere Vorstellung von der Ausführung geben ohne Zweifel die verkleinerten Wiederholungen in Florenz, von denen wir eine nach Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen II, nº 346 zur directen Vergleichung unten wiederholen.

Bei dem lysippischen Typus ist das linke Bein völlig entlastet und weit nach vorn gestellt, sodass der Fuss nur lose aufruht. Infolgedessen lehnt sich die Last des Oberkörpers schwer auf die Keule auf und die linke Schulter schiebt sich nach oben. Die schwer belastete rechte Hüfte tritt nun ganz stark heraus. Aus diesem Grund musste die rechte Hand hier entfernt werden. Sie liegt jetzt im Kreuz und hält die drei Äpfel, die dadurch für die Vorderansicht verloren gehen. Der Blick aber geht nun wieder ins Leere.

Durch diese Veränderungen ist das Ethos der Figur ein völlig anderes geworden. An der Albanischen Bronze ist die ganze Haltung straff, aufrecht, elastisch: die heitere Ruhe des Siegers, der den Preis der weitesten seiner Fahrten mit Behagen betrachtet. Lysipp dagegen hat den Gedanken wirklich zu Ende gedacht: auch der

stärkste der Helden ist nach so viel Mühsal wirklich erschöpft. Bleiern schwer legen sich die mächtigen Glieder auf die Stütze auf, die rechte Hand sucht die bequemste Lage im Rücken, das linke Bein will für Augenblicke völlig ruhen. Vor allem aber der Kopf: totmüde neigt er sich auf die linke Schulter hinab und die Augen starren zur Seite mit jenem stumpfen Ausdruck, der für die völlige physische Ermattung charakteristisch ist.

So hat also Lysipp sowohl die künstlerischen Motive, wie den psychologischen Gehalt der Albanischen Statue logisch weiterentwickelt bis zur Grenze des Möglichen. Beweis genug, dass wir es in dem Albanischen Typus mit einer früheren Stufe zu thun haben, die auch ungleich weniger populär geworden ist. Die lysippische Statue hingegen ist nach Ausweis der zahlreichen Nachbildungen den Alten als die vollkommenste Lösung des Problems erschienen.

Es fragt sich, ob wir den Herakles Albani einem bestimmten Kunstkreis einreihen können. Ich habe es in einem Aufsatze in der Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins, 1903, S. 1 ff., versucht durch Vergleich des Kopfes mit dem des praxitelischen Hermes. Die Übereinstimmungen sind schlagend, sowohl in der rundlichen Bildung des Oberkopfes mit dem eigentümlich kurzstruppigen Haar — das am Herakles Albani gar nicht recht bronzemässig durchgebildet ist —, wie in der Lage und Art der nicht grossen, wenig geöffneten Augen, wie endlich in der Vorliebe für feine, zierliche Einzelformen. Man beachte namentlich die feine, wellige Durchmodellierung der Stirn und Wangen am Herakles Albani, die zierliche Nasenspitze, den kleinen, aber sehr vollen Mund. Das sind Züge, die eigentlich für das Heraklesideal nicht passen — da ist der lysippische Herakles ganz anders grosszügig durchmodelliert —, und die deshalb für die kunsthistorische Bestimmung doppeltes Gewicht haben. Von Praxiteles kennen wir diese Vorliebe für niedliche Einzelheiten zur Genüge. Auch der Rumpf des Herakles ist dem des Hermes nahe verwandt, die Durchbiegung der Mittellinie, die Ausbiegung der rechten Hüfte mit dem sehr dicken schrägen Bauchmuskel stimmen überein. Ich glaube also mit grosser Wahrscheinlichkeit in dem Schöpfer des Albanischen Heraklestypus keinen geringeren als Praxiteles vermuten zu dürfen.

Die Bronze gilt wegen ihrer ganz vortrefflichen, empfundenen Arbeit für ein Werk des 4. Jahrhunderts v. Chr. oder der frühhellenistischen Zeit (Furtwängler, Roschers Lexikon I, Sp. 2173; Helbig, Führer [2] II, n° 798). Über zeitgenössische Verkleinerungen grösserer Statuen wissen wir leider in dieser Epoche nichts Sicheres. Doch sehe ich keine Schwierigkeit in der Annahme, dass ein Marmorwerk des Praxiteles — denn ein Marmorvorbild ist für die Albanische Statue wegen der Haarbildung an Oberkopf und Bart wohl sicher zu vermuten — bei seinen Lebzeiten oder bald danach verkleinert in Bronze wiederholt sein sollte, zumal wenn es etwa das Kultbild an einem vielbesuchten Orte war.

Heinrich Bulle.

555. Médaillons am Constantinsbogen.

Rom.

Links. Opfer an Apollon. Auf der Nordseite eingelassen. Ant. Denkmäler d. J. I, Taf. 42,2. Röm. Mitt. d. J. 1889, Taf. XII, 1. Petersen, vom alten Rom, p. 41 f. Derselbe, Ara Pacis Augustae, p. 73, Anm. 1.

Durchmesser mit dem Rahmen ca. 2,20 m. Marmor anscheinend pentelisch. Das Ganze ursprünglich bemalt.

Von Einzelheiten bemerkt Petersen (im Text zu den „Antiken Denkmälern" und in der „Ara Pacis Augustae"): „An der Figur des Gottes geht ein Spalt durch den Hals [1]). — Figur 1 (von links): Stützen für den Spiess unter dem r. Knie, an Oberarm und Rahmen. — Figur 2: der Nimbus ist später zugefügt, durch einen eingegrabnen Kreis, verbunden mit Abschrägung gegen den Einschnitt der Kreislinie von aussen her [2]). — Figur 3: das Fussende des Spiesses ist auf dem Boden zwischen dem Altar und r. Fuss erhalten; zwei Stützen vor der r. Brust. — Messpunkte neben Apollons Achseln, am Hinterteile des Greifen."

Nach den Abbildungen — persönliche Untersuchung des Originales war mir noch nicht möglich — ist hinzuzufügen, dass der Kopf der zweiten, durch den Nimbus ausgezeichneten Figur vom Körper getrennt gewesen zu sein scheint, seine ursprüngliche Zugehörigkeit zur Figur also nicht sicher ist. Die obere Profilierung des Kreissegmentes unten ist in späterer Zeit bis auf das mittlere Stück abgearbeitet worden.

In der Mitte auf hoher Basis, vor welcher ein Altar, die Statue des Apollon, mit Leier, Dreifuss, Schlange, Greif und Lorbeer, nach einem Typus des 4. Jahrhunderts. Von links her naht der Kaiser, wie seine Begleiter in Tunica und Paludamentum. Seine Linke schultert die Lanze, die fehlende Rechte hielt vermutlich die Opferschale, aus der er dem Gotte spendete. Die Züge seines Antlitzes sowie die Behandlung von Haar und Bart weisen etwa auf gordianische Zeit (rund 230 n. Chr.). Anscheinend den nämlichen Kopf trägt der Kaiser auf dem Médaillon mit dem Opfer an Hercules. Hinter ihm ein bärtiger Begleiter, der auf dem Médaillon mit dem erlegten Löwen rechts vom Kaiser wiederzukehren scheint. Seine Physiognomie erinnert an Hadrian; Petersen [3]) hält es nicht für ausgeschlossen, dass er selbst gemeint sei. Auf der andern Seite des Götterbildes hält ein Bartloser, der ausser Tunica und Paludamentum noch enganliegende Hosen trägt, das Ross des Kaisers. Wir haben in ihm offenbar keinen gewöhnlichen Diener zu erkennen, da er auf den Médaillons mit dem Opfer an Hercules wie an Diana an bedeutsamer Stelle wiederkehrt. Nach seiner Physiognomie dürfte er in spätflavische oder traianische Zeit gehören.

Die dargestellte Scene bezieht sich offenbar auf ein Opfer an Apoll vor dem Auszug zur Jagd. Beim Antritt einer kriegerischen Unternehmung dürfte das officielle Personal einer feierlichen Staatshandlung kaum fehlen.

Rechts. Auszug zur Jagd. Auf der Südseite eingelassen. Ant. Denkmäler d. J. I, Taf. 43,5. Röm. Mitt. d. J. 1889, Taf. XII, 2. Weitere Erwähnungen, sowie Maasse, Material, Polychromie: siehe oben.

Petersen: „Fussende des Spiesses rechts am linken Fuss. Die ganze untere Rahmenprofilierung und das Fussbodenprofil links abgemeisselt".

Aus dem Thorbogen heraus schreitet der Kaiser, sein Pferd am Zügel führend. Zu seiner Linken ein an Rang ihm nahestehender Gefährte. Beiden Figuren fehlt der Kopf, gänzlich oder in seinen wesentlichen Teilen. Zwischen ihnen, im Hintergrunde, ein nach der Stadt zurückblickender Jüngling, dessen Linke den Wurfspiess packt. Seine Züge gleichen denen des Antinous [4]); er kehrt anscheinend auf dem Bilde der Eberjagd wieder. Dem Zuge voraus schreitet ein, dem Vorigen physiognomisch verwandter, zweiter Jüngling, mit Jagdspeer und aufblickendem Hunde. Am linken Ende des Médaillons ein knorriger Feigenbaum.

Über das Weitere siehe die Bemerkungen zu Tafel 565.

---

[1]) Ebenso, nach der Abbildung, an der Figur rechts, die das Pferd führt. Wohl blos Verletzung.

[2]) Vgl. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz p. 131 f. Der Nimbus ist das Zeichen der königlichen Macht und Würde.

[3]) Röm. Mitt. a. a. O. pp. 319 und 324.

[4]) Der Kopf ist besonders deutlich erkennbar auf der Abbildung in den „Antiken Denkmälern". Petersen (p. 324) nennt, nach Belloris Vorgange, vielmehr den andern Jüngling links Antinous; wie mir scheint, mit geringerem Recht.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

556. Archaische weibliche Statue

Athen, Akropolismuseum.

Museumsnummer 671. 1887 beim Erechtheion ausgegraben. Lechat, au musée de l'Acropole, p. 356 ff.; p. 153, fig. 9. Μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος, Tafel XXI (mir noch nicht zugänglich). Winter, athen. Mitt. 1888, p. 134 f. Collignon, histoire de la sculpture grecque I, p. 344, fig. 173.

Etwas über Lebensgrösse. Pentelischer Marmor[1]). „Beide Unterarme sind eingezapft gewesen. Der rechte war vorgestreckt, wohl etwas schräg nach oben. An der Aussenseite des herabhängenden linken Oberarmes unten ein Stiftloch. Dieser Stift ging horizontal von aussen her durch den Zapfen hindurch, mit dem der Unterarm im Oberarm befestigt war, und hielt ihn fest. Die Glutäen sind in ganz grober Spitzung weggemeisselt, auch die Gegend zwischen den Schulterblättern ist gespitzte Fläche: es geht daraus hervor, dass man bemüht war, hinten eine ebene Fläche herzustellen; die Figur stand also wohl dicht vor einer Wand. — Der breite Mittelstreif des Gewandes war mit einem Mäander bemalt, von dem nur noch die Vorzeichnung kenntlich ist. Ein in anderem Schema geführter schmälerer Mäander auf dem hintern Rande des Mantels unten, ebenfalls jetzt farblos. Auf dem vorderen Zickzackrande des Mantels sind mit violetter Farbe Rechtecke in bestimmter Entfernung von einander aufgemalt, die wahrscheinlich durch ein fortlaufendes Ornamentband miteinander verbunden waren; doch ist dessen Form nicht mehr kenntlich, und auch die Rechtecke selbst sind nur noch auf der linken Seite der Figur einigermaassen deutlich. Die Haare sind intensiv rot bemalt, die Ohrläppchen für Ohrringe durchbohrt. Sehr deutlich sind die aufgemalten Augensterne. Auf dem Diadem ist — soweit man von unten erkennen kann — keine Bemalung mehr vorhanden[2])."

Die Figur ist mit Chiton und Himation bekleidet. Das Himation ist wie ein Shawl über beide Schultern gelegt. Der Chiton, der aus einem einzigen Stoffstücke besteht, ist in seinem oberen Teile durch Wellenlinien als gerippter Stoff charakterisiert; er verbirgt überfallend die Gürtung. Sein unterer Teil macht den Eindruck, als sei er aus anderem, dichterem Stoffe gefertigt. Er wird nicht, wie so häufig, von einer Hand gefasst und aufgezogen, sondern fällt schwer herab. In der Mitte vorn sind die Falten in einen breiten Streifen zusammengenommen. Man muss sich vorstellen, dass dieser leicht nach oben gezogen war und von der Gürtelschnur festgehalten wurde, damit die Füsse frei wurden. Eine besser erhaltene Figur, wie das „Mädchen mit den roten Schuhen"[3]), mag vergegenwärtigen, wie ungefähr der einstige untere Abschluss unserer Statue zu denken ist. Die Hände werden Attribute, einen Kranz, eine Frucht, einen Vogel, gehalten haben.

Die Statue offenbart sich durch ihr Material als Schöpfung eines attischen oder wenigstens in Attika arbeitenden Bildhauers. Und in der That steht sie ihrem Stile nach jenen ältesten Werken der attischen Plastik nahe, die noch keine Beeinflussung Seitens der auf den östlichen Inseln arbeitenden, in der Technik weiter vorgeschrittenen Künstler zeigen. Von dem Raffinement der Marmorarbeit, das wir an jenen Werken bewundern, der Überfülle von Détail und der Freude an decorativen Effecten ist hier nichts zu bemerken. Wie in der Gesammtanlage der Figur, der steifen, unbelebten Haltung der Füsse und Arme, der monotonen Linienführung an Chiton und Himation, grosse Einfachheit und Zurückhaltung, man möchte fast sagen, die Unterordnung individueller Formengebung unter einen tektonischen Gedanken sich kundgiebt, so sind auch die schmückenden Einzelteile der Figur, Haupthaar, Schulterlocken, Falten der Gewandung, bei deren Wiedergabe sich die von ionischer Kunstweise beeinflussten Werke in intimster Détailausarbeitung nicht genug thun können, hier durchaus maassvoll und im richtigen Verhältnis zur Gesammterscheinung behandelt. Bei all dieser Einfachheit und Herbigkeit übt die Statue doch einen grossen Reiz auf den Beschauer aus, offenbar durch ihren einheitlichen, geschlossenen Stilcharakter. Es ist nichts Fremdes, Angenommnes in ihr — ein Zwiespalt, der die reine Freude an einer Reihe der sog. chiotischen Frauenfiguren von der Akropolis trübt —; sie ist das

[1]) Lepsius, Marmorstudien, p. 73, nº 53.

[2]) Nach frdl. Mitteilungen von Paul Herrmann.

[3]) Collignon I, p. 354, fig. 179; Lechat p. 157, fig. 11.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

Product einer gesunden, durch keinerlei fremde Einflüsse getrübten Kunstentwickelung.

Wir können in diesem Falle hier ihres Materiales halber die Statue mit Sicherheit als Werk attischer Kunst ansprechen. Welche Vorsicht aber mit Schulbestimmungen, die beim Mangel derartiger äusserer Anzeichen allein auf Grund des Stiles vorgenommen werden, zu beachten ist, das zeigt deutlich eine andre weibliche Statue der Akropolis, Museumsnummer 670, die obenstehend abgebildet ist: Lechat pp. 151 und 296; Musées d'Athènes pl. V; Μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος pl. XXV, 1; Gazette archéol. 1888, pl. 10, 2; Journ. of hell. stud. VIII (1888), p. 166; Lepsius p. 68, n° 13; p. 66. Ihrem Stile nach würde man diese unbedenklich der hier besprochenen anreihen, als ein etwas jüngeres, aber von demselben Geiste einfacher und zurückhaltender Mässigung durchdrungnes Werk. Sie ist aber aus Inselmarmor gefertigt, und am rechten Ärmel ist ein Zipfel aus pentelischem Marmor angeflickt. Das heisst, falls nicht Alles trügt: „dass die Figur auf den Inseln gefertigt und vollendet wurde, auf dem Transport nach Athen aber oder später Schaden litt und nun hier in Athen mit dem vorhandnen Materiale, dem pentelischen Marmor, ausgebessert wurde" (Lepsius). Wir lernen daraus zweierlei: einmal, dass auch auf den Inseln die technische Geschicklichkeit und die Lust am Decorativen, Zierlichen sich erst allmählich entwickelt haben und dass der schmuck- und zierfreudigen Periode, der die sog. Chiotinnen der Akropolis entstammen, auch dort eine einfachere und maassvollere Kunstübung vorausgegangen ist. Auf der anderen Seite beweist die Statue aber von Neuem, in einem wie engen Verwandtschaftsverhältnis altattische und altionische Kunst gestanden haben, die, als Zweige eines Stammes entsprossen, nicht durch fundamentale Principien, sondern nur durch feinere Nuancen von einander geschieden sind. Wer dürfte es wagen, allein aus stilistischen Erwägungen heraus, die eine Statue für attisch, die andre für ein Werk der Inselkunst zu erklären?!

Winter und Lechat haben beide den Versuch gemacht, stilverwandte Werke als Schöpfungen desselben Meisters nachzuweisen: jener die sog. Athene des Endoios (Brunn-Bruckmann 145), dieser den Athletenkopf der Glyptothek Ny-Carlsberg (Brunn-Bruckmann 116; Arndt, pl. 1 und 2) und das schöne, polosgeschmückte Kopffragment des Akropolismuseums n° 696 (Lechat p. 363, fig. 35). Mir scheint, dass uns in jener Periode die Künstlerindividualitäten noch zu wenig ausgeprägt entgegentreten, als dass wir hier bereits den Versuch der Zuteilung bestimmter Werke wagen dürften. Das Typische überwiegt zu stark noch das Persönliche. Die Endoiosathene vollends ist so stark zerstört, dazu ohne Kopf erhalten, dass eine eingehende Vergleichung überhaupt nicht möglich ist[4]; der Poloskopf aber ist um ein Beträchtliches jünger als die Statue, wie Lechat selbst zugiebt. Man wird sich deshalb mit der Constatierung begnügen müssen, dass die genannten Denkmäler durch stilistische Merkmale nahe verbunden sind. Die Entstehungszeit der Statue wird das letzte Viertel des 6. Jahrhunderts sein[5]. Über die Bedeutung dieser Frauenfiguren gehen bekanntlich die Meinungen auseinander. Die richtige Lösung des schwierigen Problems hat meines Erachtens Lechat p. 264 ff. gefunden: die Statuen stellen weder Athene dar, noch sind sie Porträts von Priesterinnen oder Weihenden, sondern sie sind Weihgeschenke, die in Gestalt von Jungfrauen der jungfräulichen Göttin aus verschiedenen Gründen und von Personen beider Geschlechter dargebracht worden sind[6].

[4] Vgl. Lechat p. 359.
[5] So auch Lechat p. 362.
[6] Vgl. Furtwängler, Meisterwerke p. 174.

557. Jünglingskopf.

England, Privatbesitz.

Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek, p. 313. Herkunft: Griechenland. Hoch ca. 0,21 m. Marmor sehr feinkörnig, wahrscheinlich pentelisch. Die linke Kopfseite ziemlich stark corrodiert. An Lippen und Ohren stehen gebliebene Raspelstriche. Am Mund deutlich erkennbare Bohrerarbeit.

Der fragmentierte Kopf, dessen ursprüngliche Neigung nach der linken Seite sich noch aus dem erhaltenen Halsansatz erkennen lässt, ist eine Wiederholung des Münchener Öleingiessers [1]), mit dem er in den Maassen genau übereinstimmt. Er beansprucht aber für sich ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse, weil er nicht wie jener eine genaue Kopie nach einem Bronzeoriginal ist, sondern dieses in freierer Behandlung wiedergiebt, die man als eine Übersetzung in den Marmorstil bezeichnen darf.

An die Stelle der knappen, schmalen Formen des Münchener Kopfes ist eine grössere Fülle getreten. Der Mund ist voller, die Wangen sind fleischiger, die Brauenbogen nicht so scharf gezeichnet, die Augen liegen tiefer, der Knochenbau der Stirn tritt weniger hervor. Die Haarbehandlung ist, wenn auch die Anordnung der einzelnen Locken dem Originale recht nahe kommt, wie der Vergleich mit dem Münchener Kopfe zeigt, pastos, auf den malerischen Effect berechnet.

Durch diese Abweichungen im Einzelnen wird eine Veränderung des ganzen Stilcharakters hervorgerufen, indem die vornehme Eleganz, die der Münchener Statue einen so grossen Reiz verleiht, durch eine derbere Frische ersetzt wird. Einige Übertreibungen hat sich der Künstler zu Schulden kommen lassen in der schiefen Stellung der Augen zu einander und der Ungleichheit der Gesichtshälften, die in geringerem Maasse durch die Drehung des Kopfes bedingt wird.

Die Unterschiede der beiden, auf das gleiche Original zurückgehenden Köpfe scheinen mir zu gross, als dass sie als Kopistenvarianten derselben Periode sich erklären liessen. Die etwas trockene Arbeit der Münchener Statue weist ungefähr auf die Augusteische Zeit hin; die trotz der starken Anlehnung an das Original in dem zweiten Kopfe enthaltene selbständige Auffassung auf eine frühere, vorrömische Ausführung. Für eine genauere Datierung scheint mir die überaus nahe Übereinstimmung in der Arbeit mit dem Kopfe des Jünglings von Eretria [2]) entscheidend zu sein. Wie dieser für ein Werk des zweiten Jahrhunderts nach einem Vorbild aus dem vierten erklärt worden ist [3]), so möchte ich die Ausführung des vorliegenden Kopfes ebenfalls in jene Zeit setzen und in ihm die freie Wiedergabe eines attischen Bronzeoriginales des fünften Jahrhunderts erkennen, das uns genau in einer treuen römischen Kopie erhalten ist. Der Vergleich der beiden Köpfe ist für die Kopienfrage von besonderem Interesse [4]).

J. Sieveking.

[1]) Brunn-Bruckmann, Tafel 135.

[2]) Brunn-Bruckmann, Tafel 519.

[3]) Text zu Brunn-Bruckmann a. a. O.

[4]) Vgl. Furtwängler, Statuenkopieen, I, p. 543. Arndt, Text zu Brunn-Bruckmann, Taf. 550.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 557.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

558. Weibliche Gewandstatue.

Dresden, Albertinum.

Fig. 1.

Hettner, die Bildwerke der Kgl. Antikensammlung zu Dresden [4], p. 92, n° 140. Friederichs-Wolters 1688. Bei Beiden die ältere Litteratur. Flasch, bei Baumeister, Denkmäler, s. v. Olympia, p. 1104 PP, zu Abb. 1299. Amelung, die Basis des Praxiteles aus Mantinea, p. 30 f. Sal. Reinach, le type féminin de Lysippe (revue archéol. 1900, p. 393 ff., pl. XX [1]). B. Graef, in Bursians Jahresberichten, CX, p. 121 f. American Journal of arch. VI, 1902, p. 424. Sybel, Weltgeschichte der Kunst [2] p. 275. Collignon, histoire de la sculpture grecque II, p. 383.

[1]) Das Gesicht hier durch ungeschickte Retouche völlig entstellt.

Am Anfang des 18. Jahrhunderts in der Nähe von Portici bei Neapel, auf der Stelle des alten Herculaneum, ausgegraben, zusammen mit zwei anderen, jetzt ebenfalls in Dresden befindlichen Frauenstatuen: einer kopflosen, détaillierter gearbeiteten Wiederholung des nämlichen Typus (s. Figur 1 nach einer Photographie, die ich der Freundlichkeit Paul Herrmanns verdanke. Reinach, répertoire, 666, 2) und der grossen Gewandfigur Brunn-Bruckmann Taf. 310. Die drei Statuen, in der Wissenschaft unter dem Namen „die Dresdner Herculanenserinnen" angeführt, befanden sich bis 1736 in Wien im Palaste des Prinzen Eugen von Savoyen, dessen Erben sie nach Dresden verkauften.

Höhe: 1,80 m einschliesslich der zugehörigen Plinthe. Weisser, sehr feinkörniger Marmor, mit eingesprengten Glimmeradern; also wohl pentelischer.[2]) Der Kopf ist aufgesetzt, aber sicher zugehörig. Ergänzt: die beiden sichtbaren, aus dem Gewande herausragenden Finger der l. Hand und das anliegende Gewand bis zu den Knöcheln; wahrscheinlich auch die Finger der r. Hand mit dem von ihnen gefassten Teil des Gewandzipfels und die Zehen des r. Fusses.

Der Typus dieser Statue, wie derjenige der mit ihr zusammen gefundenen grösseren Frauenfigur, hat sich, nach der Zahl der erhaltenen Wiederholungen zu schliessen, im Altertum ganz besonderer Beliebtheit erfreut. Eine flüchtige Durchsicht des mir zunächst zur Hand liegenden Materiales, die von Vollständigkeit ganz gewiss weit entfernt ist, ergab 21 Repliken für die grössere, 29 für die kleinere Figur.[3]) Die Originale beider waren also zweifellos hochberühmte Werke.

Den Zusammenhang, in welchem in Herculaneum die drei Figuren, die grössere verhüllte Frau und die beiden Repliken des kleineren Typus, gestanden haben, können wir heute nicht mehr genauer bestimmen. Hatten denn überhaupt schon ursprünglich die den beiden Typen zu Grunde liegenden Originalstatuen etwas Näheres

[2]) Der gleiche wie an den beiden mitgefundenen Statuen. Sicher nicht parischer, wie Hettner angiebt (alle diese thatsächlichen Angaben nach frl. Mitteilung von Paul Herrmann).

[3]) Vgl. Sybel, ath. Mitt. d. J. 1883, p. 24 ff.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

mit einander zu thun? Die Beantwortung dieser Frage führt zunächst zur Feststellung einiger auffallender Fundthatsachen. Wie in Herculaneum, so wurde auch in Olympia, in der Exedra des Herodes, der Typus der „grossen“ mit dem der „kleinen“ Herculanenserin zusammen gefunden.[4] Andrerseits war auf Andros, wahrscheinlich zum Schmucke eines Grabes, die grosse Herculanenserin mit einer Hermesstatue, dem bekannten „Hermes von Andros“, auf einer Basis zusammengruppiert.[5] In Kertsch aber fanden sich in einem römischen Grabe die statuarischen Typen der grossen Herculanenserin und des Jünglings von Eretria (Brunn-Bruckmann 519) vereint.[6] Die kleine Herculanenserin hingegen, die zweimal, wie wir sahen, in Olympia und Herculaneum, mit der grossen zusammengefunden worden ist, stand in Aegion neben einer Hermesstatue noch ziemlich strengen Stiles.[7]

Sind diese (durchaus glaubwürdigen) Fundnachrichten belanglos oder nicht? Das heisst: beweisen sie die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der zusammen gefundenen Figuren, oder sind dieselben erst in späterer Zeit willkürlich zusammengestellt worden? Eine eindeutige, alle Zweifel ausschliessende Antwort auf diese Frage lässt sich nicht erteilen; wir können nur das Für und Wider erwägen. In Olympia allerdings beruht die Zusammenstellung der grossen mit der kleinen Herculanenserin gewiss auf keiner besonderen Absicht: es war dort, in der Exedra des Herodes, neben Anderem eine ganze Reihe weiblicher Ehrenstatuen aufgestellt, meist Wiederholungen bekannter Gewandtypen, darunter die grosse Herculanenserin nicht weniger als viermal. Es scheint fast, als sei in Herculaneum etwas Ähnliches der Fall gewesen. Wenigstens berichtet Clarac (angeführt bei S. Reinach a. a. O. p. 394), dass die drei Dresdner Frauenstatuen in einem „Herculestempel“ „avec quelques autres, qu'on ne connaît pas spécialement“, gefunden worden seien[8]. Trotzdem wird die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Typen durch ihre grosse stilistische Verwandtschaft nahe gelegt, und aus denselben Grün-

Fig. 2.

den fügen sich wenigstens zwei von den männlichen in Betracht kommenden Figuren[9] vor-

[4] Olympia, III, p. 260 ff., Taff. LXV—LXIX.

[5] Die weibliche Statue: Kavvadias, Katalog des Nationalmuseums zu Athen 219. Amelung, Basis des Praxiteles aus Mantinea, p. 26. — Der Hermes: Kavvadias 218. Brunn-Bruckmann 18. — Über die Fundumstände: Bull. d. Inst. 1833, p. 90.

[6] Antiquités du Bosphore Cimmérien, éd. Reinach, p. 38, n° 7 und 8.

[7] Der Hermes: Kavvadias 241. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 631 und 632. — Die Frau: Kavvadias 242. — Abbildungen: Athen. Mitt. 1878. Taf. 5 und 6; hier Fig. 2. — Über die Fundumstände: Ann. d. J. 1861, p. 62; Sybel 433; Kavvadias 241 a. E.; vermutlich standen auch diese Figuren über einem Grabe.

[8] Nach Winckelmann (Donaueschingner Ausgabe II, p. 134 ff.) allerdings standen sie vielmehr im Theater von Herculaneum.

[9] Der Hermes von Aegion allerdings ist nach einem Originale älteren Stiles, anscheinend aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts, gearbeitet. Vgl. Bulle bei Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 631/32. Will man ihn mit den andern Figuren in Zusammenhang belassen, so muss man entweder annehmen, dass das Monument, dem sie alle angehörten, Statuen aus zwei verschiedenen Perioden trug, oder, dass zwei verschiedene Hände an ihm beschäftigt waren und dass diese eine Figur dem älteren der beiden Künstler ihren Ursprung verdankt, der bis über die Mitte des 4. Jahrhunderts hinaus dem Stile seiner Jugendzeit treu geblieben ist. Aber auch die geringeren Proportionen weisen die Statue aus diesem Zusammenhange.

trefflich der Gruppe dieser beiden Frauengestalten an. Amelung hat zwar den Versuch gemacht, [10]) die Schöpfung der kleineren Herculanenserin vom Werke des Meisters, der die grosse erfunden hat und in dem er Praxiteles selbst erkennt, loszulösen und sie einem dem Meister ganz nahe stehenden Schüler zuzuweisen; aber er begeht bei dieser Trennung den Irrtum, für zeitliche Verschiedenheit zu halten, was nur Verschiedenheit des Vorwurfes und Freiheit des individuellen, wechselfähigen künstlerischen Schaffens ist. Es besteht meines Erachtens keinerlei zwingender Grund, aus stilistischen Erwägungen für die beiden Typen verschiedene Meister vorauszusetzen. Der kleinen Herculanenserin aber in der ganzen Stellung wie in den einzelnen Motiven der Gewandung aufs Nächste verwandt ist der Typus des Jünglings von Eretria. [11]) Und folgen wir der hergebrachten Meinung, die diese drei Schöpfungen dem Kreise des Praxiteles einreiht, so hat es keine Schwierigkeiten, auch die vierte Figur, den Hermes von Andros, hier anzuschliessen; denn die überraschende Ähnlichkeit dieses Typus, dessen bekanntester Vertreter der sog. Antinous vom Belvedere [12]) ist, mit dem praxitelischen Hermes von Olympia ist eine von Niemandem geleugnete Thatsache. [13])

Gesetzt, diese Combination der vier Figuren sei wirklich erwiesen: welcher Art könnte das Denkmal gewesen sein, dessen Bestandteile sie gebildet haben? Ein Familiengrabmal in der Art des von Sthennis und Leochares auf der athenischen Akropolis errichteten [14])? aber da würde die Nacktheit der einen Figur gegenüber der vollen Gewandung der anderen befremden, und die göttlichen Attribute bei der Mehrzahl der Wiederholungen, die die männliche Figur von Andros als Hermes, die grosse Herculanenserin als Kora, oder besser Demeter, erweisen [15]), dann auch der völlige Mangel individueller Züge in den Gesichtern, scheinen vielmehr auf einen Verein göttlicher Gestalten zu deuten. Aber auch dann Schwierigkeiten: denn die Originale der beiden andern Figuren, der kleinen Herculanenserin [16]) und des Jünglings von Eretria, waren, wie es scheint, attributlos, also wohl nicht Götter-, sondern Menschen-, Genrefiguren. [17])

[10]) Basis des Praxiteles p. 30 f.

[11]) s. oben Text zu Taf. 519.

[12]) Helbig [2] I, 148.

[13]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke p. 571.

[14]) Löwy, Künstlerinschriften 83. Jahn-Michaelis, arx Athenarum [3], p. 116, n° 120.

[15]) Amelung, Basis des Praxiteles, p. 28 f.

[16]) Amelung a. a. O. p. 31.

[17]) Siehe jedoch Anm. [23]) der nächsten Seite. Über Musenstatuen ohne Attribute vgl. Reinach a. a. O., p. 402.

Wir sehen also, wie die ganze Hypothese der Zusammengehörigkeit der vier Figuren, so sehr sie auch durch ihre Stilgemeinschaft empfohlen wird, doch auf unsicherem Grunde ruht, und wie selbst die in stilistischer Hinsicht besonders ansprechende Combination der grossen mit der kleinen Herculanenserin durch ihre anscheinende Wesensverschiedenheit Zweifeln ausgesetzt wird. Es ist daher in jedem Falle ratsam, bei Untersuchung ihres stilistischen Charakters die kleine Herculanenserin getrennt von der grossen zu betrachten. In der neuesten Behandlung dieses Themas, durch Sal. Reinach in der Revue archéologique, 1900, 2, XXXVII, p. 380 ff., ist dies allerdings nicht geschehen: er nimmt beide Typen zusammen und erklärt sie, nach dem Vorgange von W. Klein [18]), für Schöpfungen des Lysipp. Da seine Hypothese vielfach Beifall gefunden hat, ist es Pflicht, die Gründe seiner Zurückführung genauer zu prüfen. Dieselbe basiert auf der angeblichen stilistischen Verwandtschaft des Kopfes der grossen Herculanenserin mit demjenigen des Apoxyomenos. Die Bildung der verhältnismässig kleinen Augen bei beiden sei absolut identisch, besonders die Art, wie das Unterlid rasch zum äusseren Augenwinkel ansteige. Gleich sei ferner die Bildung des Mundes, an welchem die Unterlippe besonders stark hervortrete, gleich auch das quadrate und etwas plumpe Untergesicht, das in scharfem Gegensatz zu dem Oval praxitelischer Köpfe stehe. Die sog. Melonenfrisur aber an der grossen Herculanenserin, die man als Charakteristicum praxitelischer Kunst angeführt habe, finde sich auf keinem der sicher bezeugten Werke des Praxiteles, und auch die Motive der Gewandung seien aus einer bedeutend weiter vorgeschrittenen Zeit als die Basisreliefs von Mantinea. Die herculanensische Gruppe stelle Mnemosyne, die Mutter der Musen, mit zweien ihrer Töchter dar. Ohne mit einer eingehenden Widerlegung dieser letzteren, absolut unmöglichen Hypothese Zeit zu verlieren [19]), fragen wir sofort, ob die formalen Argumente, die für Lysipp sprechen sollen, stichhaltig sind. Man könnte einem derselben wenigstens einen gewissen Grad von Beweiskraft zugestehen, wenn man ausschliesslich auf Grund von Reinachs Abbildungen auf Tafel XVIII seiner Abhandlung urteilen wollte. Dort hat allerdings das Untergesicht der Herculanenserin auffallend breite und eckige Formen,

[18]) Praxiteles, p. 366.

[19]) Die beiden Musen im selben Typus — welche Erfindungsarmut des Künstlers! Und die grosse Herculanenserin Mnemosyne, wo sie doch durch die Attribute einer ganzen Reihe von Repliken als Kora, bezw. Demeter, gesichert ist!

die von der Gesichtsbildung praxitelischer Figuren abzuweichen scheinen. Einen ganz andern Eindruck aber von der Structur des Kopfes erhält, wer sich die Mühe nimmt, die Abbildung der ganzen Figur zur Vergleichung zu Rate zu ziehen (Reinach pl. XX; Brunn-Bruckmann 310[20]). Der Fall ist sehr lehrreich. Die Abbildung des

Fig. 3.

Fig. 4.

Kopfes allein ist nach dem Gips gemacht, der, ohne Neigung, direct geradeaus schauend auf das Postament gesetzt ist (derselbe Fehler in der Amelungschen Abbildung p. 27). Auf der Statue aber sitzt der Kopf mit starker Neigung und mit einer Wendung zur linken Schulter auf. Dadurch verschieben sich für das Auge vollständig die Formen wie die Beleuchtungsverhältnisse: das plumpe Quadrat des Gesichtsumrisses wird, von unten betrachtet und durch den Schleier beschattet, zum länglichen, echt praxitelischen Oval. — Aber selbst zugegeben, Reinach hätte Recht: so würde das doch zunächst nur für die grosse Herculanenserin der Fall sein, deren Kopf allein er in Betracht zieht. Von demjenigen der kleinen Herculanenserin ist bei ihm nicht weiter die Rede: diese Figur schliesst er ohne Weiteres ihrer älteren Gefährtin an (p. 399 oben). Wenn man nun aber vollends ihren Kopf mit dem des Apoxyomenos vergleicht — hier als Abbildung 3 und 4,[21]) und zwar in derselben falschen Haltung wie der der grossen Figur bei Reinach —, so kann der unbefangne Betrachter, meine ich, nicht die leiseste Spur einer directen stilistischen Analogie zu dem Werke des Lysipp entdecken.

Kopf- und Gewandtypus verweist vielmehr beide Figuren, wie dies Amelung[22]) im Einzelnen richtig nachgewiesen hat, in den Kreis des Praxiteles, ungefähr in die Mitte des vierten Jahrhunderts. Ob es nun Werke des Praxiteles selbst waren, was ich persönlich glauben möchte, oder eines seiner nächsten, von seiner Kunstart ergriffenen Schülers; ob, wie Amelung will, die grosse Herculanenserin als Werk des Praxiteles selbst von der kleinen als der Schöpfung eines seiner Schüler zu trennen ist — für welche Annahme ich, wie gesagt, stichhaltige Gründe vermisse: das sind Fragen, die wir ebensowenig wie diejenige nach der ursprünglichen Bedeutung beider Statuen und ihrem etwaigen ehemaligen Zusammenhange[23]) auf Grund unseres heutigen Wissens und Materiales bestimmt zu beantworten im Stande sind. Nur eine Behauptung können wir, glaube ich, mit voller Sicherheit zurückweisen: dass die Dresdner Statuen realistische Porträts seien. Es unterliegt ja keinem Zweifel, dass beide Typen mit Vorliebe für Bild-

[20]) Leider hat selbst in diese, an sich gute, Abbildung die überflüssige Hand des Retoucheurs falsche Züge hineingetragen, indem sie die Schattenpartieen am Halse, unter dem Kinn und an der linken Wange „der grösseren Deutlichkeit halber" aufgehellt hat! Dadurch ist natürlich der Eindruck der Form bedeutend alteriert, der Gesichtscontur verbreitert worden. Eine verhältnismässig gute und richtige Abbildung gibt die kleine Handausgabe der „Denkmäler" von Furtwängler und Urlichs auf Tafel 51; sie ist nach dem unretouchierten Probedruck der grossen Lichtdruckaufnahme hergestellt worden.

[21]) nach Amelung p. 31.

[22]) p. 23 ff.

[23]) Sollten in den Statuen Copieen aus der praxitelischen Gruppe von Demeter, Kora und Triptolemos zu erkennen sein (Overbeck, S—Q 1198)? Kora kann man sich zur Not neben einer genügend charakterisierten Demeter attributlos vorstellen. Den Triptolemos glaubt Furtwängler (Meisterwerke p. 567 ff.) in einem Florentiner Kopfe wiedergefunden zu haben.

nisdarstellungen verwendet worden sind: in den Dresdner Exemplaren aber, deren Köpfe durchaus keine individuellen Züge zeigen, liegen genaue Wiederholungen der ursprünglichen Idealtypen vor.[24]) Dass vom Kopfe der grossen Dresdner Herculanenserin anscheinend kein zweites Exemplar sich erhalten hat, muss Zufall sein; vom Kopfe der kleinen sitzt eine Wiederholung auf der Statue von Aegion (s. oben Fig. 2), mit leiser Hand zu einem Porträt, anscheinend in traianischer Epoche, umgewandelt, aber in den Grundzügen die ideale Unterlage deutlich verratend. — Das Material der Originalfiguren war wohl Bronze. Wir bilden umstehend den Rest einer im Stile nächst verwandten Figur ab, eines feingearbeiteten griechischen Bronzeoriginales, den das Berliner Museum bewahrt.[25]) Er stammt aus Kyzikos; seine Höhe beträgt 0,97 m. Das Stück steht in der Führung der Falten der kleinen Herculanenserin sehr nahe, ist aber keine Wiederholung.

[24]) vgl. Amelung p. 27. Anders Flasch p. 1104 PP.

[25]) Katalog nº 3.

Fragment einer bronzenen Frauenstatue im K. Museum zu Berlin.

559. Médaillons am Constantinsbogen.

Rom.

Links. Eberjagd. Auf der Nordseite eingelassen. Ant. Denkm. d. J. I, Taf. 42, 1. Röm. Mitt. d. J. 1889, Taf. XII, 3. Petersen, Ara Pacis Augustae, p. 73, Anm. 1.

Petersen: „Am Reiter links Puntelli für die Rechte an der Hüfte, für den Spiess am Gewand über der Schamgegend. Am Kaiser ist der Kopf aufgesetzt und überarbeitet. Der Nimbus ist später zugefügt, mit einfach eingegrabnem Kreis. Die Richtung des Spiesses, fast senkrecht auf den Nacken des Ebers, ist durch vier Stützen, die oberste am Rahmen, die unterste am r. Knie, gegeben. An verschiedenen Stellen sind Messpunkte stehen geblieben. Das Fussbodenprofil links und rechts abgemeisselt."

Wildschweinjagd auf sumpfiger, eichenbestandner Wiese. Der Kaiser und sein vorderer Begleiter in Tunica, Mantel, kurzen Hosen und niederen Stiefeln. Die Pferde tragen Sättel. Die Physiognomie des Reiters links Flavischem noch verwandt; er scheint auf dem Médaillon mit dem getöteten Löwen auf der rechten Seite wiederzukehren. Der mittlere Reiter, im Hintergrund, unverkennbar Antinous, den wir auch auf dem Bilde mit dem Auszug zur Jagd wiederzuerkennen geglaubt haben. Der bartlose Kopf des Kaisers ist nach Petersen aufgesetzt und überarbeitet. Es lässt sich ebenso wenig sagen, wen er vor dieser Überarbeitung dargestellt hat, noch, wer unter den jetzigen Zügen mit ihm gemeint ist.

Rechts. Opfer an Diana. Auf der Südseite eingelassen. Ant. Denkmäler d. J. I, Taf. 43, 8. Röm. Mitt. d. J. 1889, Taf. XII, 4.

Petersen: „Das Götterbild hält in der Rechten eine Fackel (Schaft unten, Stützen oben), in der Linken einen zum Grund rückwärts gekrümmten Gegenstand (Bogen); der Köcher ist über der r. Schulter sichtbar; auf dem Altar sind anscheinend keine Flammen, aber kreuzweis geschichtete Stäbe, darüber Früchte, in der Mitte ein Pinienzapfen sichtbar. Über diesen hält der Kaiser die Rechte wagerecht, die innere Fläche nach unten; vom Spiess in der Linken ein Schaftstück an der l. Schulter, das Fussende vorm r. Fuss. — Die Figur l. vom Altar hält in der Linken das Schwert in der Scheide, während die Rechte anscheinend leer herabhing. — Die letzte Figur rechts: vom Spiess Stützen; die Spitze oben am Baumstamm."

Die untere Rahmenprofilierung und die Enden des Fussbodenprofils abgemeisselt.

In der Mitte, in schattigem Lorbeerhaine, auf hoher runder Basis das Standbild der Diana, mit Fackel, Köcher und Bogen. Davor ein Altar mit Früchten, die der Göttin zum Opfer gespendet werden sollen. Der Schädel des erlegten Ebers hängt hoch in den Ästen, Beutegabe für die göttliche Jägerin. Der Kaiser, wie auch sonst an Grösse seine Gefährten überragend, nach Priesterart den Mantel über den Kopf gezogen, hält die Rechte weihend über den Altar; in der Linken ruht der Jagdspiess. Sein Antlitz ist fast gänzlich zerstört; dem Anschein nach war es bartlos. Hinter ihm ein, ebenso unkenntlicher, bärtiger Begleiter, gleichfalls mit Spiess. Dem Kaiser gegenüber ein älterer Bartloser, das Schwert in der Linken, offenbar derselbe, dem wir bereits bei dem Opfer an Apoll begegneten und der auch bei dem Opfer an Hercules wiedererscheint. Hinter ihm ein bärtiger Genoss, den gesenkten Speer in der Linken.

Über das Weitere s. die Bemerkungen zu Taf. 565.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

560. Médaillons am Constantinsbogen.

Rom.

Links. Bärenjagd. Auf der Südseite eingelassen. Antike Denkmäler d. J. I, Taf. 43, 7. Röm. Mitt. d. J. 1889, Taf. XII, 6.

Petersen: „Stützen für Spiesse am mittleren und am linken Reiter. Beim Reiter rechts Bruchfläche zwischen Zeigefinger und Daumen der Rechten.“ Die äussere glatte Rahmenleiste ist unten abgemeisselt worden.

Die Anordnung der Scene erinnert an die der Eberjagd. Wie dort, ist der Kaiser von zwei berittenen Gefährten begleitet und im Begriff, das Wild zu fällen. Dieses ist, nach seiner Grösse zu schliessen, ein ganz junges Tier. Der Kopf des Kaisers ist gänzlich zerstört. Sein voraussprengender Begleiter wird von Petersen mit dem bartlosen Älteren identificiert, der auf dem Bilde mit dem Opfer an Diana links vom Altar steht und den wir auch bei dem Opfer an Apoll und dem Opfer an Hercules wiedererkennen zu dürfen glauben. Bei der starken Zerstörung unseres Médaillons ist mir die Richtigkeit der Petersenschen Vergleichung zweifelhaft. Der andere Begleiter im Hinterg unde ist jugendlich, bartlos; seine Frisur erinnert an die des Antinous, der aber selbst nicht gemeint zu sein scheint.

Rechts. Opfer an Silvan. Auf der Südseite eingelassen. Antike Denkmäler d. J. I, Taf. 43, 6. Röm. Mitt. d. J. 1889, Taf. XII, 5.

Petersen: „Die äussere glatte Rahmenleiste unten und die beiden Enden des Fussbodenprofiles sind abgemeisselt worden. Für die Rechte des Gottes und ihr Attribut zwei Stützen in wagerechter Linie. Über den Baum, eine immergrüne Eiche [?], ist ein Bärenfell gehängt, kenntlich am Kopf und einer hängenden Tatze. — Der Mann hinter dem Götterbild hält sich mit der Linken am Baumast, während die Rechte einen Kranz hinter den Kopf des Götterbildes hält. — Bei dem Jüngling mit erhobner Rechten ist der Gegenstand hinter der Linken undeutlich. — Am Kaiser Messpunkt an der rechten Wade. — Die letzte Figur rechts stützt die Linke ohne Spiess auf die Hüfte.“

Die Jagd ist beendet, das Beutestück wird der Gottheit geweiht. In den Ästen des alten knorrigen Baumes hängt das Fell des erlegten Bären. Es ist dem Silvan geheiligt, dem Gott des Waldes und der Fluren, dessen Standbild auf hoher, vierseitiger Basis hinter dem Altare sich erhebt. In seinen Formen ist dieses einer älteren Statue nachgebildet: der gleichmässige Stand der Füsse, die strenge Durchbildung der Muskulatur, die altertümliche Haar- und Barttracht weisen auf ein Vorbild aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Aber das fruchtgefüllte Ziegenfell, das über den l. Arm hängt, und das Messer in der Rechten, für welches wenigstens noch die Puntelli vorhanden sind, lassen trotz des Mangels anderer ständiger Attribute, des Hundes und der Jagdstiefel, keinen Zweifel, dass wirklich Silvan selbst gemeint ist. Ihm, dem Naturgotte, ist auch die Hirtenflöte geweiht, die an der Eiche neben dem Bärenschädel hängt. Ein Sclave, barfüssig und in Exomis, ist damit beschäftigt, ihm einen Kranz aufs Haupt zu setzen. Er steht auf einer Felserhöhung hinter dem Standbilde und zieht sich an einem Aste des Baumes etwas in die Höhe; die Rechte (von der wohl die Ansatzspuren auf dem Reliefgrunde und an der Rahmenleiste herrühren?) hielt den Kranz [1]). Von der Figur des Kaisers, der mit seinen Gefährten anbetend der Gottheit entgegentritt, ist die ganze obere Hälfte abgesplittert. In der Linken hielt er den Speer, die Rechte breitete er über den Altar. Auch die Gesichtszüge des hinter ihm Stehenden sind unkenntlich. Er stemmt die Linke in die Hüfte. Der Jüngling zur Rechten des Kaisers hebt die Rechte adorierend empor. Er erinnert in den Gesichtszügen einigermaassen an Antinous, ohne dass man behaupten könnte, dieser sei wirklich gemeint.

Über das Weitere s. die Bemerkungen zu Taf. 565.

[1]) Nach Petersen.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903

561. Archaischer Torso der Aphrodite.

Lyon, Museum.

Catalogue sommaire des musées de la ville de Lyon (1899): Musée des antiques, n° 1, p. 197 (Abbildung), 200. — Montfaucon, Antiquité expliquée, II, 2 (1719), p. 341, pl. CXXXIX, 2. — Grosson, Recueil des antiquités et monuments marseillois (1773), p. 171, n° 2, pl. 25, 2 (die Abbildung im Gegensinne!). — Clarac 626 A, 1290 B. — Reinach, répertoire II, 2, 649, 4. — Comarmond, Description des antiquités et objets d'art contenus dans les salles du Palais des Arts de la ville de Lyon (1855—1857), p. 145, n° 20. — Gazette archéologique 1876, p. 133—134, pl. XXXI (F. Lenormant). — Collignon, Mythologie fig. de la Grèce, p. 141, 143, fig. 53. — H. Bazin, L'Aphrodite marseillaise du musée de Lyon (1886; Paris, Leroux). — Collignon, histoire de la sculpture grecque, I, p. 190, fig. 90. — Pawlowski, die attische Sculptur vor den Perserkriegen [russisch], p. 217, Fig. 72. —

Die Statue ist kürzlich zum ersten Male geformt worden. Der Abguss ist von M. Vacher, Lyon, rue Paul-Chenavard 23, zu beziehen.

Als Fundort der Statue gilt allgemein der Boden von Marseille; auf der rue des consuls sei sie zu Tage gekommen. Diese Angabe, die Grosson in ziemlich unbestimmten Ausdrücken, nach dem Zeugnisse eines Andern, überliefert, verdient nur bedingten Glauben. Grossons Buch ist 1773 erschienen, als die Statue schon länger als 50 Jahre bekannt war; Montfaucon, der sie 1719 veröffentlichte, sagt kein Wort über Ort und Zeit des Fundes. Sicher weiss man nur, dass zwei Sammler in Marseille (Gravier und der Abbé Boule) sie im 18. Jahrhundert in Besitz hatten. Zu Grossons Zeiten war sie anscheinend nicht mehr in Marseille [1]), sondern in einer Privatsammlung in Nîmes; denn Artaud (Cabinet des antiques du Musée de Lyon, 1816, p. 5, G) erwähnt sie mit den Worten: „Isis, aus Marmor, früher in Marseille, dann in Nîmes". Wann oder wie sie in das Museum von Lyon kam, weiss man nicht; aus Artauds oben erwähntem Kataloge geht hervor, dass sie bereits im Anfange des 19. Jahrhunderts dort war. —

Möge die Statue aber auch wirklich in Marseille selbst zu Tage gekommen sein, so ist es doch keineswegs sicher, dass sie dort auch gefertigt worden ist. Ebensowenig wahrscheinlich ist die Vermutung, dass sie im 6. Jahrhundert von auswärts nach Marseille importiert worden sei, z. B. im Jahre 542, als ein Teil der Phokäer gelegentlich der Einnahme ihrer Stadt durch Harpagos von Neuem sich nach ihrer Colonie in Gallien gewandt haben wird. Am nächstliegenden ist jedenfalls die Annahme, dass die Statue zufällig von einem Marseiller Schiff als Ballast aus der Levante heimgebracht worden ist. Ihre ursprüngliche Herkunft wird also voraussichtlich stets unbekannt bleiben.

Der Marmor ist sehr weiss und sehr feinkörnig, vom sog. Inselmarmor durchaus verschieden. Er ähnelt vielmehr dem pentelischen; doch kann ich nicht versichern, dass es auch wirklich dieser ist. Als Untersatz dient jetzt der Figur ein marmornes Architektur-Fragment aus später römischer Zeit; auf der Rückseite wird sie ausserdem durch einen Klotz aus geädertem Marmor gestützt, der in roher Weise durch Cement und Gips mit ihr verbunden ist. Die Totalhöhe der Statue beträgt 0,62 m; die Proportionen sind also stark unterlebensgross.

Der Torso ist namentlich im untern Teile der Rückseite schlecht erhalten. Links neben dem obern Ende des eben erwähnten stützenden Marmorblockes steckt in der Figur der Rest eines stark verbleiten senkrechten Metalldübels, der offenbar zur Anstückung der jetzt fehlenden Teile der Rückseite diente. Der Versuch, ihn zu entfernen, mag die starke Verletzung dieser Partieen verursacht haben. In der Bruchfläche der linken Schulter steckt ebenfalls ein kleiner Eisendübel, der von einer Restauration des Oberarmes herzurühren scheint; denn dass er zur Anstückung des ganzen Armes gedient habe, ist nach seinen Dimensionen, seinem Platze und dem Charakter der Bruchfläche ausgeschlossen. Die Taube war früher als Käuzchen ergänzt und erscheint so auf den

[1]) Grosson hat sie offenbar nicht selbst gesehen, da er sie für eine Bronze hält; ausserdem hat er nicht bemerkt, dass seine Zeichnung sie im Gegensinne wiedergiebt. Die „Zeichnung dieser Bronze" hatte er von M. Gravier erhalten (vermutlich einem Nachkommen des Sammlers Gravier, der die Figur zu Montfaucons Zeiten besass), und von eben diesem Herrn Gravier stammte die Angabe, die Statue sei ein „Ergebnis der Funde auf der rue des consuls". Man wird diese Mitteilung, in Anbetracht der übrigen Irrtümer Grossons, nur mit grosser Vorsicht benützen dürfen.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

Zeichnungen von Montfaucon und Grosson; die Figur wurde deshalb als Minerva betrachtet. Diese Restauration ist jetzt glücklicherweise entfernt.

Im Übrigen ist es leicht, sich das ehemalige Aussehen der Figur vorzustellen. Die Richtung eines Teiles der Chitonfalten auf dem Bauche zeigt, dass sie nach aussen verliefen und von der linken Hand gehalten wurden. Die Statue hatte also den gewöhnlichen Typus archaischer Frauenfiguren: die Füsse mit voller Sohle aufstehend, das linke Bein etwas vor, den linken Arm abwärts, die linke Hand die Chitonfalten emporziehend.

Die Figur ist mit einem gegürteten Ärmelchiton und dem Himation bekleidet. Soweit er den Oberkörper bedeckt, ist der Chiton jetzt glatt; er war ehemals durch Farbe gegliedert. Der enganliegende, fast bis zum Handgelenk reichende Ärmel findet sich bisher nur auf Werken, die aus dem griechischen Osten stammen oder von orientalischer Kunst beeinflusst sind; er gehört barbarischer, nicht griechischer Mode an[2]). Das Himation ist auf der linken Schulter befestigt — auch dies in Abweichung von der gewöhnlichen Sitte, die das Himation nie auf der nämlichen Seite knüpft, auf welcher die Chitonfalten von der Hand emporgerafft werden. Auf dem Kopf ruht ein niedriger, nach oben sich verbreiternder Polos, in dessen gerauhter Oberseite der geringe Rest eines dicken Eisenstabes steckt, der als Vogelabwehr diente. Das Haar begrenzt die Stirn in flachen Wellen, die wie die Canneluren einer Säule aneinandergereiht sind. Hinten ist die Haarmasse, vom Ansatz des Polos an bis zur Höhe der Ohren, in fünf horizontale Parallelstreifen gegliedert. Darunter wird sie durch ein aus drei schmalen Schnüren gebildetes Band, das von einem Ohr zum andern reicht, festgehalten[3]), und unterhalb dieses Bandes bedeckt sie in Form von elf aneinanderklebenden langen gewellten Locken den Rücken. Drei entsprechende, aber von einander gelöste Locken fallen jederseits vorn auf Schultern und Brust tief herab. Der Ohrschmuck besteht aus einer kreisförmigen Scheibe, an welcher drei Gehänge angelöthet sind, die sich aus je drei kleinen Kugeln zusammensetzen[4]). Von Hals- und Armschmuck, die durch Farbe angedeutet gewesen sein könnten, hat sich jede Spur verloren. Die Taube in der Rechten würde man für das Weihgeschenk einer Sterblichen halten[5]), wenn nicht der Polos uns zwänge, Aphrodite selbst mit ihrem Lieblingsvogel in der Figur zu erkennen[6]).

Farbspuren sind nur in ganz geringer Anzahl noch erhalten. Man erkennt noch etwas Rot auf den Haaren, über der linken Stirnseite, auf dem Polos und auf dem Chitonärmel. Die Vorzeichnung der farbigen Ornamente hingegen, die Polos und Ärmel schmückten und mit Stichel oder Meissel, wie gewöhnlich, vorgerissen sind, ist noch sehr deutlich zu sehen. Die sorgfältig geglättete Aussenfläche des Polos weist ein Geflecht von Palmetten und Lotosblumen auf (Bazin, p. 17, fig. 2), das sie in ihrem ganzen Umfang und ihrer ganzen Höhe bedeckt[7]). Auf der Aussenseite des Ärmels erstreckt sich eine doppelte Reihe von Mäandern von der Schulter bis zum Handgelenk (Bazin, p. 18, fig. 3), und ein einfacher, schmälerer Mäanderstreif, der heute kaum mehr zu erkennen ist, zierte das Ende des Ärmels, oberhalb des Handgelenks, zu beiden Seiten des senkrechten mittleren Mäanders.

Die Arbeit der Statue, besonders an Haar und Auge, ist hart, scharf, trocken, der Gesammteindruck dabei aber plump und massig. Die Lippen steif und unbewegt, ohne feine Endung in den Winkeln; kein Lächeln belebt die Züge. Ganz ungeschickt und kenntnislos die Ausführung der Ohren. Die breiten, eckigen Schultern, die geringe Erhebung der Brüste, der kurze dicke Arm geben der Statue fast etwas Männliches. Der Oberteil des Chitons scheint eher aus steifem Leder als aus weichem Stoff gefertigt zu sein. Die Himationfalten stossen ohne Relief aneinander; sie sind einfach durch vertiefte Linien angegeben, und selbst diese verschwinden auf der rechten Seite und im Rücken, wo der Stoff ganz glatt ist. Auch die Arbeit von Hand und Armansatz ist nüchtern und leblos.

Man hat schon seit Langem erkannt[8]), dass die Statue von Lyon, als Werk der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, dem nämlichen Kunstkreise angehört, wie die Statuen der Branchiden, die „Hera“ von Samos im Louvre, der angeblich aus Rhodosto, wohl eher aber aus Rhodos stammende Kopf in Constantinopel[9]). Man kann diesen Werken den Kopf

---

[2]) Vgl. Amelung in Pauly-Wissowas Realencyclopädie s. v. χειριδωτὸς χιτών.

[3]) Gut kenntlich auf der Abbildung des Profils.

[4]) Vgl. Karl Hadaczek, der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker, p. 19, Fig. 33.

[5]) Wie bei einer der Koren der Akropolis: Collignon, histoire de la sculpture grecque I, p. 354, fig. 179.

[6]) So wird die Figur bereits richtig bei Clarac benannt.

[7]) Sehr ähnlich demjenigen auf dem Polos eines archaischen Kopfes der Akropolis: Katalog 696; Revue arch. 1889, II, p. 397, pl. XXIII.

[8]) Gaz. arch. 1876, p. 134 (F. Lenormant); 1884, p. 90 (S. Reinach); Bazin a. a. O. p. 23.

[9]) Bull. de corr. hell. VIII, 1884, p. 336 ff. (Heuzey).

aus Hieronda in London anschliessen[10]), einen kleinen weiblichen Marmortorso ebenda, aus Samos[11]), die beiden „samischen" Statuen der athenischen Akropolis, und vor Allem die sog. Aphrodite von Klazomenae, die kürzlich in den Louvre gekommen ist[12]). Mit letzterer Statue, die leider kopflos ist, hat die Aphrodite von Lyon die nächste Verwandtschaft, im Typus wie in der Ausführung und im Stil: sie befestigt die Überzeugung, dass die wirkliche Herkunft unserer, durch irgend welchen Zufall nach Marseille geratenen Statue das asiatische Griechenland ist, nicht Cypern, wie man gesagt hat, noch Attika noch eine der Cycladen. Diese dicken, fleischigen Formen, diese weichlichen Umrisse, diese Vereinigung von plumper Meisselführung mit einer gewissen Härte und Trockenheit in der Wiedergabe der Gesichtszüge und Gewandfalten[13]) scheinen für eine grosse Bildhauerschule charakteristisch zu sein, die im 6. Jahrhundert in Samos, Rhodos und im ganzen benachbarten Küstenlande Kleinasiens geblüht haben muss und deren Stilcharakter sich unschwer von der grösseren Eleganz, Zierlichkeit und technischen Virtuosität unterscheiden lässt, die die gleichzeitige Bildhauerkunst der Inseln, und insbesondere von Chios, ausgezeichnet hat.

Henri Lechat

(übersetzt von P. A.).

[10]) Rayet, Milet et le golfe Latmique, pl. XXVII.

[11]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 716, Fig. 138.

[12]) Revue arch. 1900, II, p. 373 ff., pl. XV—XVI (Collignon). Revue des études grecques XIV, 1901, p. 417 ff. Lechat).

[13]) Man vergleiche die beiden „Samierinnen" der Akropolis!

562. Statue der Artemis.

München, Glyptothek.

Furtwängler 214; dort die Litteratur. Brunn [5] 93. Friederichs-Wolters 450. Pentelischer Marmor. Höhe (mit Plinthe): 1,65 m. 1792 in Gabii gefunden und aus Sammlung Braschi in Rom erworben.

„Die Statue ist vortrefflich erhalten; der Kopf ist ungebrochen; in den Tiefen des Gewandes sind deutliche Reste von einstiger Bemalung mit roter Farbe erhalten. Nur die Flächen der Vorderseite und das Gesicht sind leider stark abgeputzt worden. An den Rändern des Gewandes ist Einiges ergänzt, doch ist es im Ganzen vortrefflich erhalten. Der l. Unterarm ist mit dem entsprechenden Gewandteil und mit einem Stück des Oberarms sehr geschickt modern ergänzt. Der r. Unterarm ist ungebrochen antik, und die r. Hand ist zwar gebrochen, aber alt, und hält die antiken Enden zweier Rehvorderbeine; nur der 3., 4. und 5. Finger sind ergänzt. An dem Reh ist aber sonst nur die hintere Bauchhälfte mit dem Ansatz des Oberschenkels antik; doch scheint dies Stück von anderem Marmor als die Statue und gehört wohl gar nicht dazu. Die vordere Hälfte des l. Fusses und der ganze Rand der Plinthe sind ergänzt. An dem antiken, vorn gebrochenen Teil der Plinthe ist ein Stück felsiger Erhöhung antik; an dieses ist ein modernes Stück angefügt, auf welches die Hinterbeine des Rehes aufgesetzt sind. Am r. Knie der Göttin ist eine moderne eiserne Stütze für das Reh; ob hier eine antike Spur war, ist nicht zu erkennen. Das Ende des Köchers ist angesetzt, scheint aber antik. An den Tieren auf der Krone, die das Haupt der Göttin schmückt, sind alle Köpfe modern bis auf einen, der aber ganz undeutlich ist. Die zwei Gruppen über der Stirn sind ganz modern. Am Gesicht ist nur die Nase ergänzt.“ [1])

„Die Göttin trägt einen Chiton mit Oberärmeln, der aber (wie der ärmellose dorische Peplos) an der einen [linken] Seite offen, gegürtet und mit Überfall versehen ist; auch ist ein kleiner Bausch über dem Gürtel angebracht. Vom Hinterkopfe herab fällt auf die Schulter und von da über den Rücken hinunter ein Mantel, der den Hintergrund bildet. Quer über die Brust läuft das Köcherband, mit abgeriebner Verzierung, laufenden Tieren, wie es scheint, in flachem Relief. Die zwei Enden des Köcherbandes auf der r. Schulter sind mit Fransen geziert. Der Kopf ist mit einer hohen, durchbrochen gearbeiteten Krone geschmückt. Es sind Gruppen von je zwei gegenüberstehenden Tieren, wohl Rehen, zu den Seiten je eines undeutlichen Gegenstandes (der eher ein altertümliches Idol,[2]) als einen Candelaber darstellt). — In der linken Hand ist ohne Zweifel der Bogen (nicht wie Brunn vorschlug, die Fackel) als Attribut zu denken. Die Figur ist vor einer Wand stehend gedacht; die Rückseite ist flach und breit“ (Furtwängler).

In den Formen der Statue stehen Elemente der altertümlichen und der freien Kunst in eigenartiger Weise nebeneinander. Der gebundene, steif zaghafte Stand der Beine; das enge Anliegen des Gewandes an den Schenkeln, die fast unbekleidet heraustreten, und die gezierte Art, wie es zur Gürtung hinaufgezogen ist; das feierliche, alten Cultbildern entlehnte Fassen der Attribute — des Rehes, als sei es ebenfalls ein lebloser Gegenstand — [3]); dann die Haartracht mit den steifen Schulterlocken und den vor den Ohren herabhängenden und wieder aufgenommenen Wellen, und auf dem Haupt die grosse Krone: das und Anderes sind archaische Züge, die zu dem malerischen Stile der lebhaft flatternden Falten, zu der Stellung der Füsse, die auf gesenkter Plinthe abwärts zu schweben scheinen, zu der seitlichen Wendung des Kopfes, den freien und weichen Gesichtsformen [4]) in entschiedenem Gegensatze stehen. Brunn glaubte wegen dieser Stilmischung die Erfindung der Statue nicht vor die letzte Entwicklung der griechischen Kunst setzen zu dürfen. Aber wir haben seit Brunns Zeiten erkennen gelernt, dass das Archaisieren bereits in einer weit früheren Epoche, in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts, begonnen hat,[5]) und in eben diesen

---

[1]) Ueber die Ergänzungen des Kopfes vgl. auch Bulle, in Arndt-Amelungs Einzelaufnahmen, zu Nr. 838/839.

[2]) „mit über der Brust gekreuzten Armen“: Bulle a. a. O.

[3]) Vgl. das korinthische Puteal, die Sosibiosvase und das Médaillon: Fröhner, médaillons romains p. 31 ff.

[4]) Vgl. die Abbildungen des Kopfes auf den folgenden Seiten, nach Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 838/839.

[5]) Vergl. Furtwängler, Statuenkopieen I.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

Zeitraum müssen wir wegen des Stiles ihrer Gewandung auch die Entstehung der Münchner Artemis versetzen. Denn derselbe schliesst sich, wie Furtwängler richtig hervorgehoben hat, aufs Engste der Kunstart des Frieses von Phigalia und der diesem verwandten Werke an, bei welchen wir die nämliche Vorliebe für unruhig flatternde, rauschende Falten auf der einen, enges Anschmiegen des Gewandes an den wie nackt darunter erscheinenden Körper auf der andern Seite finden. Die ältesten Anfänge dieses Stiles reichen bis über die Mitte des 5. Jahrhunderts hinauf;[6]) er hat sich neben der strengeren und herberen Art, die sich an die Kunst des Phidias anschloss, grosser Beliebtheit erfreut, ja er ist in der Epoche des peloponnesischen Krieges der herrschende geworden, und noch Schöpfungen des 4. Jahrhunderts, wie die Giebelsculpturen des Timotheos in Epidauros, stehen unverkennbar unter jenem Einflusse.[7]) — Aber so schöne und eindrucksvolle Schöpfungen dieser Stil auch hervorgebracht hat: er barg eine grosse Gefahr in sich, die der Manier. Formen, die bei einer stark bewegten Figur naturgemäss und

verständlich sind, haben bei ruhigem Stande keine innere Berechtigung. So musste die übertriebene Vorliebe für flatterndes, nass anliegendes Gewand bald zur Unnatur führen, und es lässt sich nicht leugnen, dass in Werken wie dem Friese von Phigalia eine starke Portion von Manierismus steckt. Als Reaction gegen solche Ausartungen haben wir offenbar ein Werk wie die Münchner Artemis zu verstehen. Durch Einmischung strenger und einfacher Stilformen, wie sie die altertümliche Kunst am ehesten bot, suchte man dem Zerflattern jenes, die Grenzen der Plastik fast überschreitenden Stiles vorzubeugen. Auch religiöse Motive mögen mit-

[6]) Vgl. Arndt, la Glyptothèque Ny-Carlsberg, Text zu pl. 33.

[7]) Vgl. Furtwängler, griechische Originalstatuen in Venedig, p. 301 ff.

gesprochen haben, die Überzeugung, dass ein Zurückgreifen auf den Ernst und die ruhige Würde der Vorzeit auch in der bildenden Kunst das beste Gegengewicht gegen revolutionäre Neuerungssucht und moderne Freigeisterei sei.

Eine Art antiken Nazarenertums. Furtwängler hat die Vermutung zu begründen versucht,[8]) dass Kallimachos der Hauptvertreter dieser conservativen Kunstrichtung gewesen sei.[9])

Werke der neueren Kunst, in denen Stilformen verschiedener Perioden zusammengeschweisst sind, pflegen einen unbefriedigenden Eindruck der Künstelei und Disharmonie zu hinterlassen. Dass hiervon Nichts in der Münchner Statue zu spüren ist, beweist, dass es ein grosser Künstler war, der sie geschaffen hat, dass ihn nicht Mangel an Erfindungskraft, sondern bewusste Berechnung zur Mischung zweier Stile veranlasst hat. Die Statue vergegenwärtigt in wundervoller Weise das Bild der keuschen, im stillen Mondlicht durch die Wälder dahinschwebenden Jägerin.

Die Ausführung der Statue gehört römischer Zeit an. Eine kleine Wiederholung in Terracotta, die aus Sammlung Castellani in das Museum von Lyon gelangt ist, hat sich als Fälschung erwiesen.[10])

[8]) Meisterwerke p. 202 ff. Statuenkopien I, p. 10 ff.

[9]) Als stilistische Parallelen zu dem Kopfe seien der Zeus Talleyrand im Louvre (Phot. Giraudon 1238; Friederichs-Wolters 449) und die Köpfe Berlin 604 und Petersburg 40 genannt.

[10]) Collection Alessandro Castellani (Rome, 1884), Nr. 559, pl. X. Rossbach, athen. Mitt. d. J. 1890, p. 69 und Anm. 2. Daremberg-Saglio II, 1, 156. Furtwängler, Meisterwerke p. 203, Anm. 2. — Die Figur auf Denaren des L. Hostilius Saserna (Babelon, monnaies de la république romaine I, p. 553), auf welche Wolters (bei Rossbach a. a. O.) verweist, geht auf eine andre Vorlage zurück.

563. Weibliche Statue.

Eleusis, Museum.

Furtwängler, Statuenkopieen I, p. 536 f., mit Abbildung. Bulle in Arndt-Amelungs Einzelaufnahmen, zu Nr. 1299. Pentelischer Marmor.[1]) Höhe der Figur ca. 1,30 m, Höhe der Plinthe 0,40 m, Breite 0,92 m, Tiefe 0,55 m. Von der linken Körperseite ist ein grosses Stück abgesplittert; dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, als sei die rechte Hüfte etwas herausgedrückt. Die herabhängenden Arme waren beide besonders angesetzt; für den linken sitzt das Zapfenloch vertical in der Masse des Armes, für den rechten horizontal unter der Ansatzfläche des Armes im Kern der Statue. Durch kleine Klammern, je eine auf jeder Seite, deren obere Zapfenlöcher und Kanäle an der Aussenseite der Arme erhalten sind, werden diese noch einmal gehalten, und zum dritten Male durch Verzapfung auf den Hüften, links in einem runden, rechts in einem oblongen Bohrloch. Der Kopf war besonders aufgesetzt. Nach den Haarresten im Nacken zu urteilen, war er altertümlichen Stiles. Die Gewandung besteht aus dem fein gefältelten Chiton und darüber dem schwereren, auf der r. Seite offenen Himation, das die linke Brust frei lässt und einen gegürteten, bis zur Scham reichenden Überfall hat. In der Mitte des Unterleibes ein grosses viereckiges Zapfenloch (0,08 m breit, 0,06 m hoch, 0,07—0,08 m tief), mit darin sitzendem, beweglichen Zapfen. Dieser diente offenbar zum Halten eines schweren Gegenstandes, den beide Hände vor der Mitte des Leibes hielten und der wohl mit den Armen aus einem Stück gearbeitet und mit diesen zusammen eingezapft war. Eine ebenfalls in Eleusis erhaltene Mädchenstatue archaistischen Stiles[2]) giebt uns Aufklärung über diesen Gegenstand: es war ein Becken, offenbar zur Aufnahme des Weihwassers, mit dem man sich auch schon im Altertum beim Eintritt in heilige Bezirke besprengte.[3]) Die Statue diente also praktischen Zwecken des Cultus.

Die oblonge Plinthe der Figur ist mit Bleiverguss in eine hohe Basis eingelassen, die ungetrennt erhalten ist. Die Vorderseite dieser Basis ist in ihren obern zwei Dritteln geglättet, während unten ein roh gespitzter Rand vorspringt, der bei der ursprünglichen Aufstellung wahrscheinlich nicht sichtbar war. Dicht am obern Rande dieser Vorderseite die Inschrift ᾽Αθη]ναίων ὁ δῆμος τοῖν θε[οῖν in schönen Charakteren des 4. Jahrhunderts vor Chr.[4]) Die Statue war also den beiden grossen Göttinnen von Eleusis, der Demeter und der Kora, geweiht und stand wohl im Bereiche ihres Hauptheiligtumes. Im Museum von Eleusis liegt eine zweite entsprechende Basis, mit ausgebrochner Figur, und mit Resten der nämlichen Inschrift: es waren also anscheinend zwei entsprechende derartige Beckenträgerinnen aufgestellt, vielleicht zu beiden Seiten des Einganges zum Heiligtum.

Die Statue ist ein charakteristisches Beispiel des archaisierenden Stiles im 4. Jahrhundert vor Chr. Der Stand der Beine mit straffen Knieen und vollen Sohlen, dann die Anlage der unteren Partie des Himations, wohl auch der Kopftypus, sind der archaischen Kunst entlehnt. Diesen altertümlichen Zügen steht die freie Bildung des Himationüberschlages, besonders die Faltengebung an Brust und Gürtung, entgegen. Die tektonisch-decorative Bestimmung der Figur wird die Beimischung der strengeren Formen empfohlen haben. Die Arbeit der Statue ist ziemlich gering, und die schlechte Erhaltung der stark verscheuerten Vorderseite steigert den ungünstigen Eindruck des an sich besonders interessanten Werkes.

---

[1]) Die folgenden thatsächlichen Angaben nach frdl. Mitteilungen von Paul Herrmann.

[2]) Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 1299 links.

[3]) Vgl. die Figuren in Neapel, Arndt-Amelung 532, und Stockholm, Lagrelius IV, 22 = Clarac 750, 1837, sowie den παῖς χαλκοῦς, ὃς τὸ περιῤῥαντήριον ἔχει, auf der Akropolis, von Lykios, dem Sohne des Myron.

[4]) So datieren auch Furtwängler und Bulle a. a. O., sowie Hiller von Gärtringen brieflich.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 563 unten.

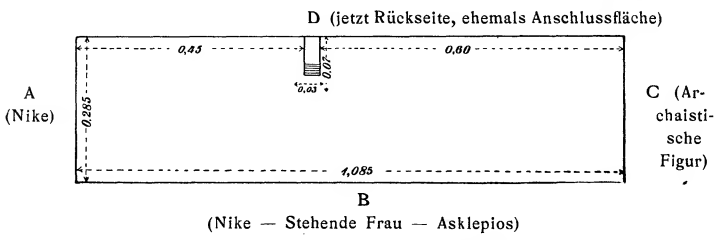
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

564. Basis aus Epidauros.

Athen, Nationalmuseum.

Museums-Nr. 1425. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 86 ff., mit Abbildung. Ἐφημ. ἀρχ. 1895, Tafel 8, p. 179 ff. (Kavvadias). Furtwängler, Statuenkopieen I, p. 538.

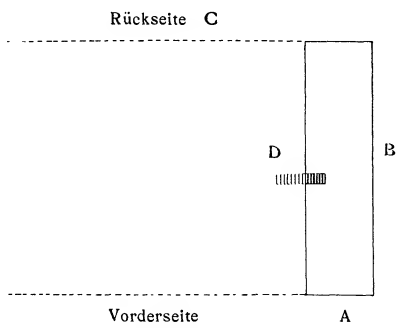
Gefunden ungefähr 50 m entfernt von der Ostseite des Asklepiostempels in Epidauros.[1]) Der Marmor ist anscheinend pentelischer. Höhe 0,615 m; grösste Breite oben 1,085 m, unten 0,965 m; Tiefe oben bis zur Vorderkante 0,285 m; Tiefe des vorderen Reliefs 0,08 – 0,09 m, des Reliefs der r. Seite 0,035 m.



Figur 1. . Oberansicht des Reliefblocks.

Wie sich aus einem in der Mitte der Oberseite des Reliefs angebrachten Klammerloche ergiebt, stiess ein zweiter Block an den erhaltenen an (s. Figur 1). Da nun die jetzige Nebenseite *C*, mit der archaistischen Figur, in sehr viel flacherem Relief gearbeitet ist, als die beiden andern erhaltenen, so vermuten Kavvadias und Bulle, nach Analogie römischer Sarkophage, dass sie ursprünglich einen Teil der Rückseite gebildet habe, dass also *B* die rechte Nebenseite des Reliefs gewesen sei, *A* ein Teil der Vorderseite. Das Ganze aber sei anscheinend eine Basis gewesen, die aus zwei oder mehreren Blöcken bestand (s. Figur 2). Aus der Anwesenheit der Nike, meint Kavvadias, dürfe man schliessen, dass es die Basis einer Siegerstatue gewesen sei, deren Aufstellung in Epidauros, Stätte musischer wie athletischer Agone, nichts Auffälliges habe.

Die stark zerstörte Figur einer über Eck gestellten, lebhaft bewegten Nike verbindet die Seiten *A* und *B*. Den rechten Abschluss von *B* bildet die nach links hin thronende feierliche Gestalt eines unterwärts bekleideten Gottes, dessen Gesichtszüge leider zerstört sind. Seine Linke ruht auf der Lehne des Thrones, die in Kopfhöhe erhobene Rechte hielt offenbar ein durch Farbe angegebenes Scepter. Nach der Wendung des Oberkörpers zu schliessen, war sein Gesicht dem Beschauer zugewandt. Der Fundort Epidauros und die Ähnlichkeit mit dem Cultbild des Thrasymedes[2]) und den andern Monumenten, die auf dieses zurückgehen[3]), machen es trotz des Fehlens der heiligen Schlange wahrscheinlich, dass Asklepios gemeint ist. In der vollbekleideten, verschleierten Frau, die in Vorderansicht zwischen Nike und dem sitzenden Gotte steht, würden wir dann wohl Hygieia zu erkennen haben. Aber auch hier lässt das Fehlen des Kopfes und von Attributen eine zweifellos sichere Deutung nicht zu. Die archaisierende Figur auf Seite *C* hält ein kleines Gefäss, eine Lekythos oder Oinochoe, in der erhobenen Rechten. Lechat erkennt in ihr Epione, die Gemahlin des Asklepios; richtiger ist es wohl, in Hinblick auf den tektonisch-decorativen Charakter der Figur und die Unvollständigkeit des Reliefs, über dessen Gesammtdarstellung wir auf Vermutungen angewiesen sind, auf eine Namengebung zu verzichten.



Figur 2.

Das Hauptinteresse des Reliefs beruht aber nicht im Gegenständlichen, sondern in der stilistischen Auffälligkeit des unvermittelten Auftretens einer rein archaistischen Figur neben solchen des freien Stiles aus der ersten Hälfte

[1]) Die folgenden thatsächlichen Angaben nach Kavvadias a. a. O. und nach frdl. Mitteilungen von H. Bulle.

[2]) Imhoof-Blumer und Percy Gardner, a numismatic commentary on Pausanias, L, III—V.

[3]) Collignon, histoire de la sculpture grecque II, p. 186.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

des 4. Jahrhunderts. Der Asklepios geht, wie wir bereits sahen, im letzten Grunde auf das Cultbild des Thrasymedes im Asklepieion zurück, das in den Jahren 380—375 entstanden ist. Die Nike war, soweit man aus der Zerstörung zu erkennen vermag, den Giebelsculpturen dieses Tempels stilgleich. Für die Figur der „Hygieia“ aber hat Lechat richtig auf eine der Musen von der praxitelischen Basis in Mantinea[4]) als nächste Parallele verwiesen; diese Basis ist in den Jahren 370—365 entstanden. Annähernd der gleichen Zeit wird demnach auch die epidaurische Basis angehört haben. Dadurch erhalten wir aber — und das ist das Wichtigste— ein ziemlich festes Datum in der Entwicklungsgeschichte des archaisierenden Stiles.

Lechat und Kavvadias unterschätzen Beide die Qualität der Arbeit des Reliefs, die doch an Feinheit und Delicatesse entschieden die etwas trockne und nüchterne Ausführung der oben erwähnten Basisreliefs aus Mantinea überragt.

4) Amelung, Basis des Praxiteles in Mantinea, p. 16 ff.

565. Médaillons am Constantinsbogen.

Rom.

Links. Das Ende der Löwenjagd. Auf der Nordeite eingelassen. Ant. Denkmäler d. J. I, Taf. 42, 3. Röm. Mitt. d. J. 1889, Taf. XII, 7. Petersen, Ara Pacis Augustae, p. 73, Anm. 1.

Petersen: „An der Figur l. endete der Spiess oberhalb des r. [? vielmehr l. ?] Kniees auf dem Gewand. — Am Kopf des Kaisers Spalt durch den Hals. Er ist aufgesetzt und überarbeitet. Der Nimbus ist später hinzugefügt worden. Die Rechte des Kaisers hielt eine Waffe, deren Stützen am Gewand der Figur l. und am Rahmen sichtbar sind. — Die dritte Figur hält den Spiess mit der Spitze nach unten. — An der vierten Figur Spalt im Hals und zwischen Kopf und Grund; der Spiess (Schaft am Rahmen und l. Ärmel, Stützen am r. Bein, sowie an der Schulter der fünften Figur) hatte die Spitze ebenfalls nach unten. — Messpunkt bei Figur 4 am l. Oberschenkel. — Die Rahmenleiste ist hier, wegen der Figur des Löwen, nicht abgearbeitet."

Dieses Médaillon ist, wie in der gesammten Gruppierung der Figuren, so auch in der Durchführung der einzelnen Bewegungsmotive entschieden das schwächste der ganzen Reihe. Der erlegte Löwe liegt, kümmerlich zusammengedrückt, am Boden. Aber was thun die Jäger? Petersen meint, sie seien von den Pferden abgestiegen, um die Beute aus der Nähe zu betrachten. Aber weder mit Blick noch Bewegung wenden sie sich zu dem Thiere. Der Kaiser scheint vielmehr mit der Linken dem älteren, rechts stehenden Gefährten Etwas darzureichen. Zwischen ihnen, handlungslos, ein zweiter, bärtiger Gefährte; die Art, wie er steht, besonders ungeschickt. Zu beiden Seiten dieser Mittelscene, die in einem Eichenhaine spielt, hält ein Jüngling ein Ross am Zaume. Die Figur rechts ebenfalls arg verunglückt: sie will offenbar das andrängende Ross mit Gewalt zurückschieben, der ruhige Stand des Thieres lässt aber diese gequält energische Bewegung ganz überflüssig erscheinen.

Der Kopf des Kaisers ist bartlos. Es lässt sich weder sagen, wen er ursprünglich, vor der Überarbeitung, darstellte, noch, wer jetzt mit ihm gemeint ist. Dem Gefährten, zu dem er sich wendet, glaubten wir bereits auf dem Médaillon mit der Eberjagd zu begegnen; doch soll diese Identification nicht für sicher gelten. Seine Physiognomie möchte ich als die eines Flaviers in hadrianischer Ausführung bezeichnen. Der Bärtige zwischen ihnen erinnert Petersen etwas an Hadrian[1]); wir haben die nämliche Persönlichkeit bereits auf dem Médaillon mit dem Opfer an Apoll vermutet. Die Gesichtszüge der beiden Jünglinge an den Seiten gehören ebenfalls hadrianischer Zeit an.

Rechts. Opfer an Hercules. Auf der Nordseite eingelassen. Ant. Denkmäler d. J. I, Taf. 42, 4. Röm. Mitt. d. J. 1889, Taf. XII, 8. Petersen, Ara Pacis Augustae, p. 73, Anm. 1.

Petersen: „Auf dem Panzer rechts neben dem Götterbild der Kopf eines Löwenfells, darauf Stütze für die linke Hand; auf dem Hals des linken Panzers Bruchstelle; die Basis des Bildes regelmässig geschnitten, namentlich an den Ecken; unter den Füssen flachgewölbter Gegenstand [ist es nicht vielmehr nur einfach Felsboden?]. Ein Bauwerk ist, ausser durch die Bekränzung, auch noch links durch 3 [vielmehr 4] Verticallinien, Grenzen vorspringender Teile, angedeutet, die erste am hängenden Kranz, die zweite hinter dem Kopf von Figur 2, die dritte links vom Spiess von Figur 1, [die vierte hinter dem Kopf von Figur 1]. — Der Spiess von Figur 2, dessen Fussende am r. Fuss, dessen Schaft am r. Ärmel zu spüren, deckte fast denjenigen von Figur 1. — Beim Kaiser spricht die Stelle der Stütze unter der r. Hand für eine Patera. Zwei Messpunkte an seinem r. Unterbeine. Sein Kopf ist der ursprüngliche, aber überarbeitet; zwischen Gewand und Haar glaubt man die Grenze der Überarbeitung zu erkennen. Der Nimbus ist später zugefügt. Die untere Rahmenleiste abgearbeitet."

Das Fell des erlegten Löwen ist im Heiligtum des Hercules aufgehängt worden, dem der Kaiser jetzt ein Opfer darbringt. Mit der Rechten giesst er eine Spende in die Flammen des Altars; seine Linke hält die Lanze. Das Gewand hat er als Opfernder über das Haupt gezogen. Seine Züge gleichen denen des Kaisers auf dem Opfer an Apoll; das Porträt gehört ungefähr in gordianische Zeit. Ihm gegenüber der nämliche bartlose Ältere, dem wir bereits auf den Médaillons mit den Opfern an Apoll und an Diana begegnet

[1]) noch mehr an einen Kopf des Museo Capitolino, Galleria n° 32, von dem mir zur Zeit keine Abbildung zur Verfügung steht.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1903.

sind. Er hält in der Linken die Lanze, von welcher mehrere Reste am Körper und die Puntelli am Rahmenrund herrühren. Hinter dem Kaiser zwei weitere Begleiter, beide mit dem Speer: der eine, vordere, jetzt des Kopfes entbehrend, der hintere jugendlich, mit leichtem Backenbart, sonst aber ziemlich ideal gehaltenen Zügen; seine Physiognomie am ehesten wohl hadrianisch.

Der Tempel des Hercules, vor welchem die Scene spielt, ist durch zwei Pfeiler im Hintergrunde, durch die Guirlande, das aufgehängte Löwenfell und durch das Bild des Gottes, das der Künstler mit kühner Freiheit aus dem Innern des Heiligtums hinaus in die Lüfte gezaubert hat, deutlich bezeichnet. Dieses Cultbild des Hercules ist auch aus anderen Gründen noch von besonderem Interesse. Es ist offenbar ein berühmtes Werk in Rom gewesen, da sich mehrere Wiederholungen[2]) von ihm erhalten haben. Der Gott sitzt, völlig nackt, mit zurückgezogenem linken Fusse, unter welchem ein Waffenstück (Schild oder Helm), auf einem Felsen, den das Löwenfell bedeckt. An dem Felsen lehnen verschiedene Waffentrophäen, vor Allem — und dies scheint für die Statue besonders charakteristisch gewesen zu sein — zu beiden Seiten je ein Panzer. Die erhobene Linke fasste das obere Ende der gesenkten Keule, die auf dem darunter stehenden Panzer aufruhte, die Rechte hat wahrscheinlich ein Akrostolion, die Bugspitze eines Schiffes, gehalten. Über dem Panzer links eine schwebende Victoria, mit dem Palmzweig, wie es scheint, in der Hand; die Art ihrer Anbringung ist nicht klar ersichtlich[3]).

[2]) C. L. Visconti, Bullettino comunale 1887, p. 299 ff., tav. XVII und XVIII. Petersen, röm. Mitt. 1889, p. 330 ff. — 1. Statuettenfragment, in Via Leonina in Rom ausgegraben; jetzt wo ? Visconti, n° 1 und 2. 2. Statuettenfragment in der Galleria lapidaria des Vaticans. Visconti, n° 3. Diese beiden mit je einem Panzer beiderseits. 3. Statuettenfragment, ehemals im Besitze C. L. Viscontis; jetzt wo ? Visconti, n° 4. Da die rechte Hälfte fehlt, ist es ungewiss, ob zwei Panzer vorhanden waren; doch scheint, nach einer Abarbeitung mit Dübelloch oberhalb des linken Panzers zu schliessen, die Victoria vorhanden gewesen zu sein, was für die Identificierung spricht. — Die von Petersen angeführte Liverpooler Statuette (p. 332, Fig. 1; Michaelis, ancient marbles, p. 423, 2) hat, bei sonstiger grosser Ähnlichkeit, hier nichts zu thun, da sie bärtig ist und nur ein Panzer am Sitze lehnt. Noch weniger gehört der, spätmyronischer Kunstart verwandte, Herakles Altemps (Kalkmann, Proportionen des Gesichtes, Taff. 1 und 2) hierher. Hingegen kehrt der Typus unverkennbar auf Médaillons des Hadrian und des Antoninus Pius wieder: Petersen p. 334; Fröhner, médaillons de l'empire romain, p. 57; Roscher, myth. Lexikon, s. v. Hercules, Sp. 2986. Dasjenige des Antoninus mit zwei Panzern, das des Hadrian mit der Victoria.

[3]) Vgl. die betr. Stelle an der Viscontischen Replik. Das jugendlich bartlose Haupt des Gottes ist mit einer Tänie geschmückt. Dem Stile nach kann die Statue — falls man ihrer Wiedergabe auf unserm Relief Vertrauen schenken kann — nicht vor Lysipp entstanden sein. Das Akrostolion in der Hand des Gottes, das Elephantenhaupt, das an dem Exemplar aus Via Leonina an dem Sitze lehnt, vielleicht auch die Form der Schilde an dem nämlichen Stücke, legen die Vermutung nahe, dass die Statue zur Erinnerung an einen Seesieg über barbarische Völkerschaften errichtet wurde. So hat z. B. (falls Klügmanns Combinationen, Arch. Ztg. 1877, p. 12 ff., das Richtige treffen) Scipio Africanus minor bei der Feier seines Triumphes über Karthago im Jahre 146 vor Chr. eine Herculesstatue, ein Werk des Polykles, gestiftet; bei ihr wären die genannten Attribute völlig am Platze.

Die acht auf den Tafeln 555, 559, 560, 565 veröffentlichten Médaillons am Constantinsbogen gelten von jeher als Teile eines traianischen Monumentes, die Constantin seinem Neubau eingefügt habe. Ist die Entstehung der Reliefs in traianischer Zeit aber wirklich über jeden Zweifel erhaben? Der ursprüngliche Kopf des Kaisers selbst hat sich, wie wir gesehen haben, auf keinem der Médaillons erhalten. Unter seinen Begleitern aber haben wir, einmal, beim Auszug zur Jagd, zweifelnd, das andre Mal, bei der Eberjagd, aber mit voller Bestimmtheit[4]) Antinous wiedererkannt. Traian starb 117, Antinous wurde aber ungefähr 110 geboren[5]), war jedenfalls bei Traians Tode noch ein Kind. Es ist deshalb nicht möglich, dass die Médaillons bei Traians Lebzeiten gefertigt worden sind. Dazu kommt, dass keine der Physiognomien der übrigen kaiserlichen Begleiter, nach Petersens Untersuchung[6]), auf der Traianssäule wiederkehrt, und ebensowenig finden sie sich an dem andern Hauptdenkmale traianischer Plastik, dem 115 n. Chr. errichteten Triumphbogen von Benevent. Und sprechen denn Einzelheiten technischer Art oder der ganze Stil entschieden und eindeutig für Traian? Dass mehrfach bärtige Köpfe vorkommen, die man in der Rundplastik erst in hadrianische Zeit zu versetzen pflegt, will freilich nichts besagen; denn sie finden sich auch auf dem Bogen von Benevent — Hadrian selbst ist dort bärtig —, und

[4]) Dietrichson's Widerspruch (Antinoos, p. 173 f.) ist ohne Belang, da er sich auf unzureichende Abbildungen stützt und die angebliche traianische Entstehung der Reliefs, die aber doch erst zu beweisen ist, zum Ausgangspunkt nimmt.

[5]) Dietrichson, Antinoos, p. 35.

[6]) röm. Mitt. a. a. O. p. 319, Anm. 3.

es wäre überhaupt verkehrt, Beginn und Ende derartiger Moden genau nach Jahren abgrenzen zu wollen. Auch dass an dem Eber auf dem Jagdbilde sehr deutlich die Pupille als Kreissegment in der Art der hadrianischen Plastik eingetieft ist, ist nicht entscheidend; denn diese Manier könnte in traianischer Zeit bereits ab und zu zur Anwendung gekommen sein. Aber die starke Anwendung des Bohrers bei der Darstellung von Blättern z. B. (Opfer an Apoll), die unruhig-zittrige Art, wie das Haupthaar oder auch das Eberfell wiedergegeben wird, scheinen über die Technik der traianischen Epoche hinaus auf diejenige der nächstfolgenden Generation zu weisen.

Wie kann aber mit dem Kaiser, wird man fragen, Hadrian gemeint sein, falls dieser an zwei Stellen (Opfer an Apoll und Ende der Löwenjagd) mit Recht neben der Hauptfigur, die doch unzweifelhaft den Kaiser darstellt, erkannt wurde? Entstehung der Médaillons in hadrianischer Zeit bedingt nicht, dass sie nun auch Thaten des Hadrian selbst darstellen. Sie können sehr wohl zu einer Weihung des Hadrian an seinen Verwandten und Adoptivvater Traian gehört haben, etwa zu dem Traianstempel, den Hadrian auf dem Traiansforum errichten liess, und es steht an sich nichts im Wege, in der ursprünglichen Kaiserfigur der Médaillons Traian zu erkennen. Dass auf ihnen dann Traian und Antinous als erwachsner Jüngling zusammen erscheinen würden und dass Hadrian dabei fehlt, könnte nicht befremden, da die Treue historischer Illustrationen hier nicht zu fordern ist[7]). Aber ich muss gestehen, dass mir die Identification der genannten Figuren mit Hadrian recht zweifelhaft erscheint — zumal im Hinblick auf die Treue, mit der sein Porträt auf dem Bogen von Benevent wiedergegeben ist —, und ich halte es für wahrscheinlicher, dass mit dem Kaiser der Médaillons ursprünglich Hadrian gemeint war. Der Thatbestand der Reliefs spricht, soviel ich sehe, nicht gegen diese Annahme[8]). Sie wird empfohlen durch die Überlieferung, dass Hadrian ein leidenschaftlicher Jäger war, „so dass er sich auf der Jagd schwere Verletzungen am Schlüsselbein und Schenkel zuzog; er erlegt unter Anderem einen Eber mit einem Schlage, Bären in Mysien und Boeotien und Löwen in Libyen“[9]). Entscheidend für die Datierung der Médaillons ist die Feststellung des Zeitpunktes, an welchem Hadrian mit Antinous bekannt wurde. Nach Dietrichson (Antinoos p. 37) geschah dies in den Jahren 128 oder 129, also nicht lange Zeit vor Antinoos' Tod, der demnach nur kurze Zeit die Gunst des Kaisers genoss. Wenn also die Reliefs zu Lebzeiten Hadrians entstanden sind, so müssen sie zwischen den Jahren 128 und 138 ausgeführt worden sein. Ihr Stil widerspricht nicht nur nicht dieser Datierung, sondern ist ihr sogar günstig. Denn die Reliefs zeigen nicht die etwas nüchterne und harte, aber energische und lebendige Arbeit, die wir an Kunstwerken der traianischen Epoche zu finden gewohnt sind, sondern die Mehrzahl von ihnen hat, bei aller Gefälligkeit der Composition, etwas Lebloses, Glattes, Arrangiertes, das freilich in diesem einzelnen Falle auch auf persönliche Veranlagung ihres Verfertigers zurückgehen kann, im Allgemeinen aber doch als charakteristisches Kennzeichen der hadrianischen Kunstweise gelten darf. So fehlt einer Reihe der Figuren das eigentliche innere Leben; sie sind vielmehr zu einem repräsentativen Ganzen zusammengruppiert, als von innen heraus zu einer gemeinsamen Handlung verbunden (Ende der Löwenjagd); und in mehreren Fällen entbehren die einzelnen Motive der rechten Natürlichkeit und Glaubwürdigkeit (die Figur des den Eber erlegenden Kaisers; der Jüngling mit dem Pferd rechts auf dem Ende der Löwenjagd).

Welcher Art das Monument war, von dem der constantinische Architekt die Médaillons entfernt hat, können wir nicht mehr sagen. Nicht einmal, ob dasselbe ebenfalls bereits ein Triumphbogen war[10]). Vermutungen über die ursprüngliche Anordnung der Reliefs, bei ihrer erstmaligen Verwendung, haben deshalb wenig Aussicht auf Erfolg. Nur soviel scheint festzustehen, dass auch ihre anfängliche Anzahl acht nicht überschritt. Man würde wenigstens sonst nicht verstehen, warum für die Schmalseiten des constantinischen Baues zwei weitere hinzugearbeitet wurden. Auch dass sie sich ohne Schwierigkeit zu vier Paaren zusammenfügen, spricht dafür, dass ihrer nicht mehr waren. An dem jetzigen constantinischen Bau freilich ist diese Responsion zerrissen: hier wechseln Jagd- mit Opferscenen ohne gegenseitige Beziehung ab. Aber Petersen hat es durchaus wahrscheinlich gemacht, dass die Médaillons, welche die Jagd auf ein bestimmtes Thier und die Opferung seines erbeuteten Felles an die Gottheit darstellen, paarweise

---

7) Vgl. die treffenden Ausführungen von Benndorf, bei Petersen, Ara Pacis Augustae, p. 108, Anm. 1.

8) Siehe darüber weiter unten!

9) v. Rohden s. v. Aelius in Pauly-Wissowas Realencyclopädie, Sp. 519. Man beachte die merkwürdige Übereinstimmung der litterarischen Überlieferung mit den Darstellungen unserer Reliefs!

10) denen allerdings auch in früherer Zeit derartige Decorationsmotive nicht fremd gewesen sind: Propyläen des Traiansforums, auf Münzen überliefert (Baumeister, Denkmäler, s. v. Triumphbögen, p. 1873, Fig. 1979).

immer zusammengehören. Dass dabei die Begleiter des Kaisers auf den zusammengehörigen Reliefs nicht jedesmal die nämlichen sind, ist natürlich belanglos. Wir sind nur insofern von Petersens Anordnung abgewichen, als wir auf Tafel 560, dem Gang der Thatsachen folgend, die Jagdscene der Opferscene zeitlich vorangestellt haben[11]). Bei dem ersten Paar der Médaillons (Taf. 555) ist das Thier, dem die Jagd gilt, nicht näher bezeichnet. Aber es scheint, dass hier überhaupt keine bestimmte Jagdscene, sondern nur die Vorbereitungen zu einer solchen geschildert sind. Vor dem Abzug opfert der Kaiser dem Apoll — der sonst mit Jagd nichts zu thun hat, aber vielleicht der besondere Schutzgott des kunstbegeisterten Herrschers war —, und dann zieht er mit Gefolge aus dem Thor in den Wald, wo er auf Eber, Löwen und Bären pirscht.

Erneuter genauer Untersuchung bedürfen die Umgestaltungen, die die Médaillons in späterer Zeit erfahren haben. Dieselben haben vor Allem die Köpfe der Kaiserfiguren auf den Reliefs der Nordseite (Opfer an Apoll, Eberjagd, Ende der Löwenjagd, Opfer an Hercules) betroffen. Petersen — der einzige, der die Médaillons in neuerer Zeit eingehender untersucht hat — spricht sich darüber nicht mit völliger Deutlichkeit aus[12]). „Nur eines, das Relief mit dem Opfer an Hercules, hat den ursprünglichen Kopf, der aber überarbeitet ist.“ Das heisst doch: bei den drei andern Reliefs der Nordseite ist er weggebrochen und ein neuer aufgesetzt worden. Dazu stimmen die folgenden Worte: „Bei der Eberjagd und dem Ende der Löwenjagd [vom Opfer an Apoll spricht P. nicht] ist der Kopf aufgesetzt und überarbeitet.“ Das heisst also: ein neuer Kopf ist aufgesetzt worden. Warum ist dieser dann aber noch überarbeitet worden? soll man an zweimalige Änderung der Köpfe denken: das eine Mal wurde der alte abgeschlagen und ein neuer aufgesetzt, das zweite Mal dieser neu aufgesetzte überarbeitet? Eine solche zweimalige Umgestaltung der Kaiserköpfe auf der Nordseite scheint nun in der That vorgenommen worden zu sein: denn sie zeigen nicht durchgehends die nämliche Physiognomie. Beim Opfer an Apoll und beim Opfer an Hercules denkt man an einen Herrscher etwa der gordianischen Zeit[13]); jedenfalls scheint beide Male die nämliche Persönlichkeit gemeint zu sein (soweit die starke Zerstörung an dem einen überhaupt eine Vergleichung erlaubt), und das ist auch für die beiden andern Médaillons mit der Eberjagd und dem Ende der Löwenjagd wahrscheinlich; aber die Zeit, der diese Kaiserköpfe angehören, ist nicht die nämliche: hier erinnert der Kopf des Kaisers sehr an das durch die lateranische Statue gesicherte Porträt Constantins des Grossen (Arndt, gr. und röm. Porträts, Taf. 83)[14]). Wir müssen also annehmen, dass die Reliefs schon vor ihrer Benützung in constantinischer Zeit einmal in der gordianischen Epoche zu Decorationszwecken verwendet wurden. Unverständlich bleibt dabei, warum Constantin sein Porträt nur auf zwei der Nord-Médaillons ausarbeiten liess, auf den andern beiden nicht, warum die Médaillons der Südseite anscheinend gar keine Änderung erfuhren, weder in gordianischer, noch in constantinischer Zeit, warum der Nimbus nur auf den Reliefs der Nordseite erscheint; und ebensowenig können wir bestimmen, in welcher Epoche dieser überhaupt angebracht wurde, ob in gordianischer oder constantinischer: den hadrianischen Médaillons war er vermutlich noch fremd, da sie dann wohl alle ihn zeigen würden. Alle diese Fragen, die für die Geschichte des Monumentes von Wichtigkeit sind, bedürfen zu ihrer Beantwortung einer erneuten eindringlichen Untersuchung des Thatbestandes.

[11]) Allerdings wird dadurch die Symmetrie der Petersenschen Anordnung, die die Opferscenen an die vier Enden stellt (vgl. röm. Mitt. 1889, Taf. XII), aufgehoben. Aber die völlige Ungewissheit über die einstige Anbringung der Reliefs empfiehlt bis auf Weiteres Anordnung nach logischen statt nach künstlerischen Erwägungen.

[12]) Ara Pacis Augustae, p. 73, Anm. 1.

[13]) Petersen (Ara Pacis Augustae, p. 73, Anm. 1) vermutet, es sei derselbe Kaiser gewesen, der auch auf der Ara Pacis (Taf. III, 13) sein Porträt an Stelle desjenigen des Augustus gesetzt hat. Nach der Abbildung nicht sehr wahrscheinlich.

[14]) In Bernoullis Übersicht über Constantinsdarstellungen auf Reliefs (röm. Ikonogr. III, p. 222 f.) fehlt die Erwähnung dieser Médaillons.

566. Statue des myronischen Diskobolen.

(Nach dem Abguss.)

Der bronzierte Abguss, der dieser Aufnahme zu Grunde liegt, befindet sich im Münchner Gipsmuseum. Er ist zusammengesetzt aus dem Körper des vaticanischen Exemplars (Helbig, Führer[2] I, 340) und dem Kopfe des Massimi-Lancelottischen. Photographieen dieser letzteren, dem Studium immer noch entzogenen Copie haben auch für die Ergänzung der an der vaticanischen Wiederholung unrichtig restaurierten Teile zur Vorlage gedient. Neu ergänzt worden ist vor Allem der linke Arm, der in der Restauration Albacinis so matt elegant wirkt. Der Kopf ist auf einen zum Teil ergänzten Hals gesetzt worden. Die Plinthe der Figur ist in der Weise erhöht worden, dass ihre Oberseite nicht mehr parallel zur Bodenfläche verläuft, sondern, nach rechts (vom Beschauer) sich senkend, im Winkel auf sie stösst. Denn nur so kommt die Bewegung des geschwungenen rechten Armes zum Ausdruck. Entfernt worden ist endlich der stützende Baumstamm, der dem Bronzeoriginal natürlich fehlte. Wie die Messpunkte, die an der Lancelottischen Replik im Haare stehen geblieben sind, beweisen, war die Arbeit dieses Exemplares, als es unter die Erde geriet, noch nicht völlig zu Ende geführt.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur.
Taf. 566.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

567. Kopf des Diskobolen Lancelotti.

(Nach dem Abguss.)

Fig. 1

Thatbestand: Von den uns erhaltenen Werken, welche auf den Diskobol des Myron (Overbeck, Schriftquellen, n° 533, 544 f.) zurückgehen [1]), geben nur zwei Statue und zugehörigen Kopf.

Für die Frage nach den aus den Copieen zu erschliessenden Einzelformen und dem Gesammtcharakter des originalen Kopfes scheidet das eine Werk, die Bronzestatuette des Münchener Antiquariums (Christ, Führer S. 57, 353; hier Fig. 1) [2]) aus. Denn hier hat ein Copist nicht nur die flächige Ruhe der Körperformen durch stärkere Umschreibung der einzelnen Muskelpartieen ins Runde und in eine derbe Contrastwirkung von Höhen und Tiefen, Licht und Schatten gezogen, sondern sein lysippisches Kunstideal noch stärker dem Kopf aufgenötigt, so dass aus diesem etwas durchaus Neues geworden ist. Das Antlitz ist erregt, unruhig, das Haar derb kraus, die Structur des Schädels verändert, die Linienführung zerstört, die formale Wirkungsrolle des Kopfes innerhalb des Ganzen aufgehoben.

Der Kopf aber der anderen Copie, des Diskobolen Lancelotti in Rom (Matz-Duhn, antike Bildwerke I, 1098; Brunn-Bruckmann 256), ist seit Jahrzehnten dem Studium so viel wie entzogen. Da lässt uns nun eine glückliche Entdeckung A. Furtwänglers über die Launen eines sein Eigentumsrecht missbrauchenden Besitzers hinwegkommen [3]). Wir geben den Kopf des Diskobolen Lancelotti nach dem durch den Pariser gewonnenen Abguss in München.

[1]) Zu der durch H. Bulle zusammengestellten und kritisierten Replikenreihe (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen II, Text zu n° 500, S. 41 f.) ist hinzuzufügen der Torso im Museum von Toulouse, den ich aus eigener Anschauung kenne, eine sehr sorgfältige, auf das Détail gehende, und daher etwas trockene Copie. Vortrefflich sind an ihr die Partieen der Rippen und Sägemuskeln der rechten Seite wie der Kapuzenmuskeln hinten. Das Gelock der Pubes ist sehr scharf und bronzemässig gearbeitet, in Übereinstimmung mit der Haararbeit des Berliner Kopfes.

[2]) Siehe die Ausführungen H. Bulles in Arndt-Amelungs Einzelaufnahmen II, Text zu n° 500, S. 42, n° 15. — Die Augen der Figur sind mit Silber eingelegt. Der kleine Finger der l. Hand ist nur zur Hälfte erhalten. Die in der Abbildung deutlichen Unreinheiten des Conturs an der l. Schulter und dem l. Oberarm rühren von Verletzungen, tiefen, mit einem scharfen Instrument gezogenen Furchen, her, welche die Figur wohl nach ihrer Auffindung erlitt.

[3]) A. Furtwängler, zum Diskobol Lancelotti, Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1900, S. 705.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

Das Verhältnis des Kopfes der Statue Lancelotti zu einer Reihe anderer Copieen, die uns den Diskobolkopf überliefern, hat schon Fr. Studniczka festzustellen versucht [4]). Es genügt aber ein kurzer Vergleich unserer Aufnahmen mit jener für ihre Zeit gewiss unschätzbaren, die Studniczka seiner Untersuchung zu Grunde legte, um zu erkennen, wie viel bei diesem Hilfsmittel die Untersuchung hat ihrer Aufgabe schuldig bleiben müssen [5]). Die alte Aufnahme [6]) verwischt die Unterschiede der Modellierung, unterschlägt wichtige Einzelzüge, spielt das Ganze in einen dem Original fremden Charakter.

Wir benützen zur Feststellung des Wertes der Copie Lancelotti (L.) Abgüsse der Replik im Museum von Basel aus Steinhäusers Besitz (St.) [7]) und des Kopfes in Berlin, n° 474 (B.) [8]). Die Photographieen der Wiederholungen in Catajo (C.) [9]) und im vaticanischen Garten (V.) [10]) sind, obwohl sie zahlreiche Aufschlüsse geben können, für ein consequentes Formenstudium mit Vorsicht zu benützen.

Profil nach links: Den Schädelumriss führt L. in bestimmten Accenten. Erst ein scharfes Aufsteigen über der Stirn bis zu der Höhe der Messpunkte; dann eine mählig anschwellende elliptische Curve zum Wirbel wieder absteigend und hier klar abgesetzt. Der dritte Teil umreisst in einem straffen Bogen das Hinterhaupt und endet schroff da, wo mit dem Ansatz des Kapuzenmuskels die Halslinie beginnt. Der Rhythmus dieser Linie, die mit einer Synkope anhebt, in einem langen Tempo sich verbreitert und in einem kurzen gleichmässigen Motiv geschlossen wird, ist, sobald man ihn gefunden hat, unvergleichlich. Weder der Copist von B. noch der von St. haben etwas davon verstanden. B. mildert den kantigen Übergang von der Stirn zum flachen Bogen in einer ordinären Rundung, führt den Bogen zu kurz und zu früh auf die Höhe, hat aber bei seiner Art von Haararbeit einen Vorteil durch die Herausarbeitung des Wirbels, der bei L. nur im Umriss zu erkennen, aber nicht im Détail ausgearbeitet ist. Der Hinterhauptbogen hat bei B. seine Präcision eingebüsst, wie diese Copie überhaupt hier voller Fehler ist; bei St. ist alles geistlos geworden. Beide geben Umrisse ganz gewöhnlicher Bauernschädel. L. eine differenzierte aristokratische Durchbildung, V. kommt ihm am nächsten, steht aber nicht darüber, C. ist auf der Höhe von B.

B. steht wegen der Ausarbeitung seines Haars in gutem Ruf. In der That, die feinen Enden der Löckchen über der Stirnmitte, der individuelle Ductus der Locken in den Partieen vor den Ohren und über den ganzen Vorderkopf hin retten uns subtile alte Meisterarbeit köstlicher Art. St. gibt weniger der Art, aber, verfolgt man das Détail, z. B. von der Schläfe bis zum Ohr, Übereinstimmendes. Doch scheint mir die Frage der Erwägung wert, ob die Sorgfalt des Copisten von B. auch weiterhin Stand gehalten hat. Es lässt sich nicht übersehen: der Lockencharakter ist bei B. um den Wirbel und am Hinterkopf ein anderer als an den übrigen, gewiss zuverlässig copierten Partieen. Es erscheinen nämlich ziemlich grosse, flache, spitz endende Locken, in lange Reihen gestrichen, und eine Wirbellösung eines Lockensterns, die beinahe in Graefs merkwürdiger Beweisführung figurieren könnte [11]). Sonst ist die Locke eine kleine, bewegliche, am Ende sich einringelnde, in ihrer Richtung mit den nächsten divergierend, nicht zu grösseren Partieen zusammen componiert und rhythmisiert. Das war ja das Erbteil der „rudis antiquitas“. Die andere Art aber, das Haar durch Composition mit in den Dienst formalen und psychischen Ausdrucks zu stellen, ist der Fortschritt der Neueren, und Niemand verfährt hier bewusster als Polyklet. Es entsteht so die Frage: arbeitet der Copist auch in diesen Partieen des Haares peinlich, und ist also die weitere Lockenanordnung Sache des Künstlers, oder ist sie der hier vereinfachenden Manier des Copisten zuzuschreiben? St. stimmt in der allgemeinen Anlage und im Détail hier mit B. überein. Das bedeutet im einen Falle einen Grund mehr für die Annahme der Aechtheit der Anordnung, als durch zwei „Texte“ belegt, im anderen einen Beitrag zu dem für die Copieenkritik überaus wichtigen Problem: sind unsere Copieen alle Wiedergaben erster Hand nach dem gemeinsamen Original, oder bilden sich nicht auch hier, wie bei den Handschriften, vom Original ausgehend Reihen, so dass eine Copie erst von

---

[4]) Festschrift für Benndorf, S. 166 f.

[5]) Die folgenden Ausführungen treffen teilweise mit Beobachtungen Studniczkas zusammen, so dass Einiges wie Wiederholung von schon Gesagtem erscheint. Dieser Fehler ist bei dem Gang der Untersuchung, die das Werk aufs neue als Totalität zu begreifen sucht, unvermeidlich. Es wird sich auch ohne besondere Polemik erkennen lassen, wie und wo Studniczkas Aufstellungen verlassen oder ergänzt werden.

[6]) A. a. O., Taf. VII.

[7]) Studniczka, S. 169, n° II, Fig. 3, Taf. VII und Taf. VIII, Fig. 1 und 2.

[8]) Studniczka a. a. O. n° IV. Furtwängler, Meisterwerke Taf. XIX, S. 342 Masterpieces p. 168, 170, Fig. 69.

[9]) Studniczka a. a. O. n° III. Dütschke V, n° 699. Arndt, Einzelaufnahmen n° 54, 55. Furtwängler, Meisterw. S. 342, Fig. 43, Masterpieces p. 169, Fig. 68.

[10]) Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 777—780. Studniczka a. a. O. n° V.

[11]) Jahrb. d. Arch. Inst. XII, 1897, S. 82.

einer anderen, also nur mittelbar vom Original abhängig ist?

Der Künstler von L. (wir wollen ihn doch so nennen) geht mit Bewusstsein einen anderen Weg. Er gibt in einer flotten, leicht skizzierenden Manier Löckchen, die grösser und gröber sind, als die aus B. und St. zu erschliessenden des Originals. Sie gehören in ihrer Führung der freien Erfindung des Copisten: und doch haben sie Vorzüge zur Kenntnis des Ursprünglichen. Einmal beleben sie die ganze Schädeldecke in einheitlicher Art und geben überall ein lebendiges, eigenwilliges Gewirr. Dann: sie wahren durchaus den Charakter des Haares als einer Gesammtmasse, wie einer über dem Schädel liegenden Haube. Das ist bei B. nicht so der Fall, der nüchternen Arbeit an St. nicht zu gedenken. Dort kommt durch die in ihrer Kleinarbeit doch auch unvollkommene Reproduction ein Zug von Unruhe in das Ganze, etwas wie Auflösung, Durchbrechung des flächigen Zusammenhangs. Gerade diesen wahrt L. ausgezeichnet. In Bronze wird die ciselierte Kleinarbeit durch den kräftigen Charakter des Materials zusammengehalten, im Marmor aber, wo die Schatten stark gegen das Licht stehen, wirkt die bronzemässige Anlage auflösend und hart. L. übersetzt bewusst den Bronzestil des Originals ins Marmorgemässe, um den Zusammenhang der Gesammtformen, auf den ihm alles ankommt, zu wahren. Es scheint, als sei auch der Copist von V. so verfahren.

St. gibt eine interessante Einzelheit: es sind nämlich die Löckchen hinten über das Ohr gekämmt; auch V. deutet das an. L. hat nur vorn wie V. Löckchen ans Ohr gestrichen — auch der an dieser Stelle etwas zerschundene St. lässt diesen Zustand noch erkennen —, erspart sich aber sonst die Kleinarbeit und gibt nur ein besonders knapp und flächig, ganz anliegend gehaltenes Ohr. Es genügt, das ergänzte von B. daneben zu halten, um die Wirkung dieser Anordnung zu erfahren. Sie ist nicht beispiellos. Im Später-Polykletischen, das in sich eine Entwickelung der formalen Gedanken eines Stils vollzieht, die als Analogie nur die Fortschritte der Compositionsweise Rafaels hat, wird sie beinahe Regel. Am Dresdener Knaben[12]) liegt der ganze obere Rand des Ohrs unter darüber gekämmten Locken; noch stärker verwendet das Motiv der Kopf der Statuette Barracco[13]) mit den Repliken in Neapel[14]) und in Rom[15]); bis schliesslich am Münchener Bronzekopf[16]) das Ohr unter den Locken beinahe verborgen wird. Das Gegenteil dieser Anordnung stellt etwa der Kopf des delphischen Wagenlenkers[17]) dar, wo das Ohr wie am Modell aus der Fläche herausliegt und ganz zur Erscheinung kommt. Der Stil aber, sobald er auf Entwicklung der Linie, Herausbildung des Umrisses, Belebung der Einzelform drängt, muss das Ohr für seine Zwecke unbequem finden. Er übersetzt es dann entweder in eine ganz flächige Art, so dass es im Zusammenhang eine besondere Reliefrolle erhält, oder ordnet es ganz unter das Haar, das am Kopf die Linie und den Rhythmus der Einzelform leitet. Es ist dies ein ähnlicher Vorgang wie der, dass die grossen Coloristen den Personen ihrer Portraits die Hände entweder verstecken oder mit farbigen Handschuhen bekleiden[18]).

Einen Zug hat allein L. erhalten: die Einziehung des Schädels an der Schläfengegend. Da bleiben B. u. St. gewohnt flach und erlauben C. u. V. kein Urteil. Es ist dies aber eine der schönsten Erfindungen am Diskobolkopf. Die Stirn wird dadurch abgegrenzt gegen die unten vordrängenden Wangenknochen, wie gegen den darüber sich wölbenden Oberkopf, und die Accentuierung der Einzelteile festgehalten, wie wir sie für die Umrisslinie ja schon haben feststellen wollen. Zugleich aber erhält auch die Stirnlinie in ihrer Horizontale eine eigentümliche Spannung, wie ja überhaupt jede Einzelform dieses Werks für sich das Princip des Ganzen wiederholt.

L. kann allein den Begriff des ursprünglichen Profils vermitteln, denn alle anderen Copieen haben ergänzte Nasen. Wie also die Nasenlinie Spitze, ganz zart geschwungenen Rücken und Ansatz unterscheiden lässt, das kann man nur dort beobachten; und ebenso die geschwungene Linie der Stirn, die St. durch Ergänzung verloren, B. vergröbert hat, und die bei dem etwas verschobenen Profil der Aufnahme von V. sich nicht constatieren lässt.

Unter dem Auge von L. schiebt sich merkwürdig stark das Wangenbein vor. Es ist immer, so weit nur möglich, das Knochengerüst zur Erscheinung gebracht. Das Absetzen der Wange gegen das Auge geschieht schroff, und die Gegend der oberen Mundmuskeln ist durch den Zug vom Nasenflügel herab so klar wie möglich abgegrenzt. Hier lassen B. und St. vollständig im Stich. Unten grenzt sich das Kinn wieder

[12]) Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XXVI, XXVII.

[13]) Coll. Barracco, Taf. XLVa; Glyptoth. Ny-Carlsberg p 79.

[14]) Comparetti-de Petra, Villa Ercolanese, Tav. VII, 4; Brunn-Bruckmann, Denkmäler n° 339; Furtwängler, Meisterwerke, S. 496; Studniczka a a. O. S. 165, Anm. 2

[15]) Magazzino comunale, Helbig² I, 737.

[16]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek, n° 457; Brunn-Bruckmann, Denkmäler n° 8.

[17]) Mon. Piot. IV, 1897, Pl. XVI.

[18]) Siehe darüber C. Neumann, Rembrandt, S. 138.

energisch gegen den Mund ab. B. ist ähnlich prägnant, St. hat ein modernes Altweiberkinn, C. scheint ganz plump und V. ist teilweise ergänzt. Vom Auge möchte ich bei L. am wenigsten halten. Hier wird die Bronze dem Copisten auch unnachahmlich gewesen sein. Es fehlt hier die Wiedergabe von Détail, welches das Original sicher besessen hat. Für die „recensio“ ist nur festzustellen, dass St. hier ergänzt und B. nicht besser ist. Das Oberlid ist an ihm unsicher geführt, der äussere Winkel liegt sehr weit aussen und zurück. Das Unterlid von L. ist breit, bandförmig, eine Bildung, die Glauben verdient. Die Kante des Brauenbogens führt L. sehr weit zurück und herab, so dass ihr Ende tiefer liegt als der äussere Winkel. Da wird ein originaler Zug etwas übertrieben sein. Auch das Oberlid mag ein wenig zu weit überschneiden. B. gibt eine sehr grosse Innenfläche des Auges, auch die mandelförmige Lösung von V. scheint mir ein fremder Zug. Die Anlage des Gesichts kommt bei der Ansicht von vorn hauptsächlich zur Wirkung. Hier ist nur auf Eines noch aufmerksam zu machen, einen prachtvollen Zug, den nur L. enthält: den Ansatz des Halses. Die Bewegung des Wurfs reisst den Kopf nach rechts. Nun drängt sich der l. Halsnicker vor und wird der Kapuzenmuskel angespannt. Beide sind in L. deutlich durch eine flache Einsenkung geschieden, aber wundervoll in der Fläche gelassen. Sie wirken aber bis zum Ansatz des Schädels und treiben so den Teil des Halses heraus, der noch mit Haar bedeckt ist.

Den scharfen Umriss dieses Teils des Haares bewahrt auch nur L., und nur bei ihm kommen die kantigen Flächen heraus, die sich im Gegensatz zum gewölbten Schädel hier ergeben. An dieser Stelle wird einem die geistlose Arbeit von B. und St. am Deutlichsten. V. folgt auch hier gleich nach L.

Profil nach rechts. Nach dem Gesagten sind nur mehr Einzelheiten zu erwähnen. Für das Haar Übereinstimmung von Motiven, wie der zwei aus der Linie herausgestrichenen Löckchen bei L. und B., auch weiter in der Linienführung der Lockenreihen vorn, von da ausgehend am ganzen Vorderschädel, was beweist, dass der Copist von L. mit dem Original genau vertraut war. Über dem Ohr an L. eine merkwürdige abgeplattete Fläche. Das Haar am Hals als Decke über der Bewegung, welche die darunter liegenden Muskeln verursachen, im Umriss wieder besonders scharf und gewiss im Sinn des Originals. Bei B. erscheint die Haardecke dicker, beinahe wulstig, die Kante am Übergang zum Schädel daher stumpf. Das Auge an B. wirkt besonders glotzig, der hier erhaltene antike Augenwinkel an St. gibt die Lider ohne Überschneidung und damit Ächtes. L. eine analoge Bildung wie links; den Brauenbogen jedoch weniger tief geführt, aber von besonderer Schärfe und Accentuierung. Der Mund kommt in dieser Ansicht besonders scharf zur Geltung: die prachtvolle Linie der Oberlippe von ihrer Mitte zum Winkel abschwellend, die Unterlippe voll und gedrängt sich vorschiebend. — Sehr deutlich, aber schwer in Worte zu fassen wird die Anordnung der Formen. Sie sind wie zurückflüchtend von vorn weg abgestuft, ja es ergibt sich auf dieser Seite nicht einmal eine überall gleichmässige scharfe Linie des Profils: es ist, als drängten die Flächen zur anderen Seite hinüber. Es fehlt für diese Seite die Ruhe eines wohlgeordneten Reliefs. Der Kopf war auch nicht daraufhin angelegt.

Seine eigentliche Wirkung erschliesst sich nur von vorn; hier aber so mächtig, dass die paradoxe Behauptung zu wagen ist, dass aus dem Formensystem des Kopfes eindringliche Forschung, ohne die Thatsache seiner Zugehörigkeit zur Statue eines Diskobolen zu kennen, diese hätte erschliessen können. Und nun geben wir den Vergleich mit St. und B., der uns nichts weiter Positives lehren könnte, auf, und sprechen nur von L.

Zuerst muss auffallen, dass die Gesichtshälften durchaus ungleich sind. Die rechte Wange ist voller, breiter, gedrungener; das rechte Auge sitzt höher wie das linke, über ihm setzt das Haar um ein kaum Merkliches tiefer an. Es liegt der rechte Mundwinkel etwas weiter nach seiner Seite, als der linke; ja, auch die Unterlippe macht die Unregelmässigkeiten mit, sie ist links flacher, länger, flüssiger, rechts voller und gedrängter. Der Zug von den Nasenflügeln ist rechts kräftiger gegeben wie links, das gleiche gilt von den Mundwinkeln, der Nasenrücken fällt rechts etwas breiter ab. So offenbart sich über das ganze Gesicht hin eine gewisse Tendenz, die Formen zu verschieben, um so merkwürdiger deswegen, weil diese doch alle vorn liegen, und der Kopf, von vorn gesehen, nach hinten zur Tiefe gar keine führenden Merkmale besitzt. Visiert man ganz scharf auf seine Mittelachse, so liegt die linke Seite flacher und breiter da. Aber während der obere Teil des Gesichts ziemlich gleich und sicher wirkt, ist es, als wollte im unteren nichts ruhig bleiben und es schiebt sich Alles einseitig zusammen.

In dem Streben nach Vortrag innerer Structur hat der Kopf nicht seines Gleichen. Was am Ausladen der Stirn an der Seite im Profil sichtbar war, wirkt von vorn noch schärfer und präciser; die Schwingung der Stirn zeigt

sich hier in der kleinen Senkung unter dem winkligen Ausschnitt der Haarmitte. Die Augen sitzen vertieft wie in Gruben, weil darunter die Wangen sich so stark vorwölben. Diesen gegenüber aber treten der Mund in dem scharfen Schnitt seiner geöffneten Lippen, und darunter wieder das knappe, gedrängte Kinn als für sich zur höchsten Prägnanz durchgebildete Gegenden auf. Wie an irgend einem Teil des Leibes der Figur die gespannten Muskeln hervorgetrieben sich abgrenzen und einen Reichtum gegenseitiger Lageverhältnisse herstellen, so hat auch im Kopf das Bestreben, in der Ruhe des Flächenzusammenhangs der Formen die Energie der darunter liegenden Kräfte zu zeigen, einen solchen Ausdruck innerlich gesammelter Kraft hervorgerufen. Dass man aber andererseits diesen Ausdruck von Kraft in dem Kopf, sitzt er auf der Statue, erst empfindet, wenn man ihn aufsucht, erklärt sich aus seiner Verhältniswirkung im Ganzen. Bei weniger starkem Vortrag könnte er sich innerhalb der ungeheuren Spannung der Figur gar nicht behaupten; mit dem, was er gibt, kommt er nur eben zu einer neutral formalen Rolle, weil alles Mehr von Ausdruck durch das Leben der Gesammtbewegung und die energische, grosse Formensprache wegbalancirt wird.[19])

Die Statue ist einansichtig[20]). Nur von vorn gesehen, nieder aufgestellt (im Museum für Abgüsse in München jetzt auf einer Basis von 0,3 m Höhe), entwickelt sie die klaren Flächen ihrer Teile, wird ihre Statik, der Rhythmus ihrer Bewegung verständlich[21]). Welche Rolle spielt der Kopf in diesem Ganzen? Er sitzt so, dass die beiden Messpunkte für die directe Vorderansicht ganz vorn liegen. Dann kommt ein Doppeltes zu Stande: das Gesicht, etwas verkürzt, bleibt ganz sichtbar, und es trägt sich der ganze Umriss des Schädels bis zum Wirbel vor. Es bleiben alle vorher gefundenen Unregelmässigkeiten unbemerkt, das Gesicht spielt keine solche Rolle mehr, um gefragt zu werden, ob es belebt sei oder nicht; der Blick, der ganze Ausdruck geht nach innen. So notwendig bestimmt der Charakter dieses Werks seine Teile, dass eine leise Änderung oder Unrichtigkeit der Ergänzung das System innerer Angespanntheit sprengt.

Fig. 2

Es ist immer gefährlich, den Kopf eines Formganzen als selbständigen Teil zu betrachten und zu analysieren. So nützlich und notwendig das Verfahren für die Form- und Stilkenntnis im Einzelnen ist, darf doch nie vergessen werden, dass eben die Einzelform ihre Bestimmung und ihr eigentliches Leben nur durch den Zusammenhang im Ganzen erhält und schliesslich auch nur aus diesem zu erklären ist. Das gilt für jedes Kunstwerk, aber für keines mehr als ein myronisches. Will man das Wesen des Diskobol-

[19]) Um durch einen sehr klaren Fall einer Analogie das Gesagte zu erläutern, sei auf die verschiedenartige Wirkung hingewiesen, welche die Figuren des Mediceergrabmals allein und diejenige, welche sie im Zusammenhang der Architektur ihrer Kapelle ausüben. Die Gesimse und flachen Bogen dieser zähmen sie förmlich zu einer ganz allgemeinen Rolle als plastische Gestaltung; für sich genommen wirken sie weit über ihre beabsichtigte allgemeine Bedeutung hinaus als Bewegung und Empfindung. Ich verdanke die Einsicht in diesen Zusammenhang einer Bemerkung des Bildhauers Ad. Hildebrand.

[20]) Loewy, Naturwiedergabe, S. 48.

[21]) Dabei ist aber nicht zu vergessen, mit welcher Virtuosität die Figur auch in den nicht in die Ansicht fallenden Teilen durchgebildet ist. Rücken und Glutäen bilden, für sich betrachtet, die schönsten Partieen des Werks (Fig. 2). Auch das Motiv als solches in seiner momentanen Gewalt kommt in der Ansicht vom Discus oder dem l. Arm her viel stärker zur Geltung. Man merkt es der Figur an, wie schwer ihrem Künstler die Relieflösung wurde. Ihre Stärke liegt auch vielmehr in der Kraft ihres plastischen Gefühls und Motivs als in der Anordnung. Das schleppende Bein, die Drehung und Contraction der l. Seite z. B. kommen in der Ansicht von vorn nur abgeschwächt zur Erscheinung.

Denkm. gr. u. r. Sc., Text zu Tafel 567, Seite 5.

kopfes definieren, so besteht es in nichts Weiterem als in der Aufgabe seiner Situation. Auf einer ungeheuer bewegten Figur sitzt ein Kopf, der diese Bewegung mitmacht, in seiner Form dadurch bestimmt wird, dass sein Volumen, die Merkmale seines Aufbaus, möglichst klar und präcis zur Erscheinung gebracht werden sollen, und dass seine Anordnung die des Reliefs der Gesammtfigur mitträgt und unterstützt. Ihn aus dieser Situation zu nehmen, absolut zu betrachten, ja gar etwas gegenständlich Porträtmässiges in ihm sehen zu wollen, ist ebenso, als wollte man irgend eine Figur aus den dramatischen Situationen eines Schauspiels gelöst, wie irgend einen Menschen ansehen, oder ein musikalisches Motiv aus dem Zusammenhang eines Musikstücks herausnehmen und beurteilen.

Gewiss können wir von kunstgeschichtlichen Typen sprechen. Aber das Wort hat nur Sinn, wenn wir damit verwandte Lösungen von verwandten künstlerischen Aufgaben, oder verwandte Lösungen von im Motiv verschiedenen künstlerischen Aufgaben bezeichnen, die ihr Bearbeiter in der Gebundenheit seines historischen Stils wieder der ihm einmal geläufig gewordenen Anordnung zuführt. Statuen verschiedener Motive können dann zum Beispiel Köpfe tragen, die, obwohl sie innerhalb des Ganzen verschiedene Wirkungsrollen durchführen, doch dieselbe innere Structur, den gleichen Formenaufbau zeigen, in dem der Künstler aus seiner Individualität heraus es einmal gelernt hat, die Welt des blossen Modells zu verarbeiten. Freilich wird ihn ebenso seine Anlage auch dahin bringen, gegebene, äusserlich scheinbar verschiedene Aufgaben von vornherein in dem Bereich seines Stils sich gegenseitig anzugleichen. Dem Perugino ist die bewegte Figur immer ruhig, lyrisch geworden, dem Michelangelo jede ruhige bewegt, dramatisch.

Darauf zurückzukommen, ist deshalb nötig, weil noch der letzte, der zu einer alten Streitfrage das Wort ergriff[22]), zu ihrem Entscheid den goldenen Mittelweg empfahl. Danach sei im Idolino auf Grund des Kopfes, aber auch des Rhythmus der ganzen Gestalt ein echt attisches Werk aus der Generation nach Myron, am liebsten von seinem Sohn, zu erkennen.

Um genau zu sagen, um was es sich uns hier handelt: für die Bestimmung myronischen Stils ist vom Discuswerfer auszugehen, und beinahe von ihm allein. Denn der Marsyas, der ebenso als ein Werk des Meisters sicher steht, löst eine sehr specielle Aufgabe. Wir lernen aus ihm das Vermögen des Meisters kennen zur individuellen Gestaltung einer charakteristischen Figur. Aber hiervon abgesehen führt das Werk nicht über den Diskobol hinaus, sondern vielmehr auf ihn zurück; denn es entspringt einer gleichen Auffassung wie jenes, ja trägt diese noch pointierter, mit noch mehr Accent vor. Was weiter auszuführen hier nicht der Ort ist. Es soll nicht geleugnet werden, dass irgendwelche Construction durch Vergleichung und Analyse eine Reihe myronischer Werke ausser den zwei genannten aufthun kann. Aber sie vermag dies nur, wenn sie die Eigentümlichkeit des Stils des Diskobolen in jenen mächtig genug zeigt. Dieser mögen sich dann neue unbekannte Seiten anschliessen und sich so die Individualität des Künstlers oder seiner Schule für uns subjectiv erweitern: soll Einheit in der Reihe bleiben, muss sie, am Diskobol gemessen, zusammenbleiben, und was man auch dazu noch weiter Neues und Fremdes zu entdecken unternimmt, wird erst die Ahnenprobe ablegen müssen, wieviel Sehnenkraft und blaue Blutstropfen es sich vom Stammherrn gerettet hat. Kommt ein Werk auch nur mittelbar zur Familie, so muss es zwar nicht in allen Zügen seines Eigenseins zu dieser stimmen, aber doch in einigen und wesentlichen.

Der Idolino freilich — und damit wird ja nur wiederholt, was schon Furtwängler, Meisterwerke S. 497 ff., Masterp. p. 285, ausführlich darlegte — hat mit dem Diskobol nichts, gar nichts zu thun. Ja, es ist schwer, zwei Werke zu finden, die — von dem Gemeinsamen, das das Geschlecht der Dargestellten, ideale Nacktheit und die zeitliche Nähe innerhalb eines Jahrhunderts mit sich bringen, abgesehen — verschiedener sind. Im Einzelnen, wie in der constructiven Idee. Dem breiten, beinahe zusammengedrückten Gesicht des Diskobols gegenüber entwickelt der Idolino ein mehr langes wie breites Oval, eine Gesammtform, in welcher die Einzelpartieen, obwohl sie durch die vorhergehende Entwicklung die grösste Kraft ihrer Typik gewonnen haben, den geringsten Anspruch auf das Durchdrücken ihrer functionellen Bedeutung machen. Beim Diskobol ist gerade das Gegenteil der Fall. Hinter Stirn, Augen, Wangen, Nase, Mund, Kinn ruht eine gleichsam federnde Energie, welche die Formen heraustreibt und beinahe ihren Zusammenhang sprengt. Auf diesen aber ist im Idolino Alles angelegt. Daher die Milderung der conturierten Form, wie sie der Mund im Gegensatz zu dem des Diskobols zeigt, die Unterordnung der Augen unter die flächige Gesammterscheinung, welche Stirn und Wangen in möglichster Allgemeinheit herrschen lässt, und die Anlage auf Linie, nicht nur in der

[22]) Studniczka a. a. O. S. 175; die Litteratur der Frage selbst ebenda Anm. 1 und 2; und Furtwängler, Sitzungsberichte der bayer. Akad. 1900, S. 708.

Herausarbeitung einer herrschenden Verticalen in der wundervoll klassisch geformten Nase und der Hinüberleitung ihrer Kante in die Brauenbogen, sondern auch im Gesammtumriss des Gesichts und des Kopfes. Im Diskobolkopf ist ein derartiges Problem nicht einmal gestellt, geschweige in Angriff genommen. Die Rhythmik der Einzelformen ist kurz, Übergänge sind, statt aufgesucht zu sein, vermieden, schroff sitzen die Formgegenden nebeneinander, hin und wieder beinahe eckig. Alle Bewegung der lebenausdrückenden Teile des Antlitzes liegt beim Idolino wie unter einem Schleier: als sei sie um ihrer selbst willen aufgesucht, drückt sie sich im Diskobolen aus, wenn auch eingeordnet in die Strenge des Stils und nur als Verhältnis wirkend und abgeschwächt in der Action des Ganzen.

Merkwürdig, dass man von einer Gleichheit des Schädelbaus hat reden können! Die Articulation des Umrisses und die etwas kurzatmige Prägnanz der einzelnen Teile seiner Periode am Diskobol ist beim Idolino gewandelt in den Fluss einer einzigen Linie, die bei dem Reichtum der Figur an Ansichten sich bei verschiedenen Standpunkten ergibt und überall darauf angelegt ist, die Umrisslinie des Gesichts in grösster Weichheit der Übergänge um den ganzen Kopf herumzuleiten. Und nur durch diese Herausarbeitung des Gesammtconturs kommt jene Einigung der Form zu Stande, die das vor- und nachher nie wieder erreichte Resultat eben jener Schule war, welcher der Idolino entstammte. Der Diskobolkopf liegt völlig ausserhalb eines derartigen Problems. So ideal er ist und entfernt von der Sphäre des Porträtmässigen, hängt er doch viel mehr mit objectiv gegebener Naturform zusammen als der des Idolino, der als einzige Bestimmungsgründe seines Seins die Idee seines Stils hat. Daher auch die grössere natürliche Belebtheit jenes, und seine Unmittelbarkeit, die Individualität seiner Einzelform.

Ich muss freilich dem zu wissenschaftlichem Credit gekommenen Verfahren widersprechen, als könnte man den einzelnen Meistern Schädeltypen zuweisen, die jedesmal die Erfüllung einer in zahlenmässigen Verhältniswerten auszudrückenden Norm wären, und als hinge die Sicherheit einer Behauptung von Stilverwandtschaft von dem Nachweis ab, dass die verglichenen Schädel dieselben Verhältniswerte besässen. Je nach der Wirkungsrolle, die der Kopf innerhalb seiner Figur hat, kann er lang oder kurz, hoch oder nieder angelegt sein und schliesslich doch immer als derselbe Schädel erscheinen. Es gibt eine Normalform nicht einmal für polykletische Köpfe, wo man doch erwarten sollte, dass die in einem ganz engen Kreis sich bewegenden Problemlösungen eine solche am ehesten ermöglichten[23]). Daher schreiben wir den oft gehörten Verkündungen von Wissen um eine absolute polykletische, myronische oder phidiasische Schädelform nur sehr wenig innere Berechtigung zu. Doch ist auch die Gleichheit der Verhältnisse des Diskobol- und Idolino-Schädels behauptet worden. Fände sie statt, so wäre für die Beurteilung ihres stilistischen Verhältnisses aus diesem Kriterium allein ebensowenig gewonnen, wie wenn sie nicht stattfindet. Sie findet nicht statt. Der Schädel des Idolino ist annähernd so tief, als er hoch ist: er füllt, umschreibt man sein reines Profil, ein Quadrat. Ein solches ist um den Diskobolkopf nur gezwungen aufzusuchen, der sich oben viel schroffer empor-, hinten energischer auswölbt, indem das Gesicht im Verhältnis zum Ober- und Hinterkopf kleiner gebaut ist und tiefer sitzt. Mit „Kurz-“ oder „Langschädel“ ist dieser Thatbestand nicht beschrieben. Neben dem harmonischen Bau des Idolinokopfes wirkt der Schädel des Diskobol länger, und es fällt vor Allem auf, dass Gesicht und Knochenhaube nicht entfernt die einheitliche Verbindung eingegangen sind wie dort. Wir kommen von verschiedenen Seiten immer wieder auf das eine Problem: die grundverschiedene Structur der Werke als Ganzes.

„Die innere Versenkung der Figur in eine augenblickliche Beschäftigung,“ die so viel Verwirrung angerichtet hat, bleibt als Kriterium besser fürder aus dem Spiel. Ist nicht auch der Diadumenos in sein Thun versenkt, in einem Akt, der für sich ebensowenig wichtig ist und ebensowenig Action nötig hat, wie der des Öleingiessers? Ist nicht das „Versenktsein“ dieses ebenso Pose, äusserlich angesehen, wie das Insichschauen dort? Nicht das Sentiment, das auch den Diadumenos unter myronische Werke einreihen müsste, bringt den Öleingiesser

---

[23]) Um nur ein paar Hauptwerke daraufhin anzusehen: der Doryphoros (Arndt-Amelung, Einzelaufn. n° 212 und 511; Collection Barracco Pl. XLIIIa; Hirth-Bulle, der schöne Mensch I, 116; Brunn-Bruckmann, Denkm. n° 336) trägt einen ausgesprochenen Langschädel. Der Kopf der Knabenstatue in Dresden (Furtwängler, Meisterw., Taf. XXVI f., Masterp. p. 267, Fig. 112), die ich innerhalb des Werks des Polyklet dem Doryphoros zunächst stellen möchte (anders Furtwängler, Meisterw. S. 477, Masterp. p. 266), ist etwas weniger tief gebaut; der Hinterkopf ist stärker ausgewölbt, der obere Contur höher geführt, energischer gesenkt. Der Kopf des sich bekränzenden Knaben (Furtwängler, Meisterw. S. 455, Fig. 74, Masterp. p. 252, Fig. 104; Coll. Barracco pl. XXXVIIIa) ist vielmehr auf Höhe als auf Tiefe angelegt. Der des Diadumenos (Furtwängler, Meisterw., Taf. XXV., Masterp. pl. XI, Mon. Piot IV, 1897, p. 64 f., Fig. 2 und 4) endlich nähert sich keiner dieser Formen. Es erheischt eben jede einzelne bildnerische Aufgabe ihre eigene Lösung.

in eine gewisse, wenn auch nicht gar nahe Verwandtschaft zum Diskobol, sondern die Erfindung und Behandlung seines körperlichen Motivs. Der Diskobol im Gegenteil besitzt gar keine innere Versenkung im Sinne des Öleingiessers. Nur die bisher bekannten Aufnahmen der Statue Lancelotti und noch die von Studniczka benutzte Photographie haben den Kopf sentimental erscheinen lassen. Das Versenktsein liegt überhaupt nicht im Wesen der myronischen Erfindung.

Alles ist am Diskobol momentane Action. Ein Fuss krallt sich ein, der andere schleift, der Körper zieht sich zusammen, der rechte Arm holt aus, auch der linke hängt nicht blos, sondern macht mit; da ist nun auch der Kopf für einen Augenblick zurückgeworfen und sieht nach innen und unten. Für einen Augenblick. Ist der Wurf gethan — und ihn bringt die nächste Secunde —, ist Alles verändert. Aber noch ist Alles in Spannung, keine Muskel schlaff, keine Sehne lässig. Jeder Teil ist zu dem grössten Grad seiner Bestimmtheit gebracht, eine Energie durchreisst das Ganze, eine Notwendigkeit weist jedem Stück eben die Stelle an, die es beherrscht, und den Ausdruck, der in ihm lebendig ist. Im Kopf steigert sich dies Leben zu seiner Höhe, weil dieser der formenreichste Teil des Ganzen ist, wo sich am meisten das innere Durchrissensein aussprechen kann. Der Tadel: „animi sensus non expressisse“ konnte nur einer Zeit entspringen, deren Auge nur mehr auf die gesteigerte Formensprache der lysippischen und skopasischen Kunst reagierte. Für jeden näher Zusehenden existiert er nicht. Der Diskobol hat in der ganzen antiken und neueren Kunst nicht seines Gleichen. Die Energie seines Motivs, die Einheit der durch dieses beherrschten Bewegung, die Körperlichkeit, mit der die Action durchgeführt ist, und zugleich noch der Zusammenhang des Reliefs, in dem Alles sich ausbreitet und sichtbar wird, lassen das Werk als einen Höhepunkt statuarischer Kunst verstehen, zu dem es keine Vorbereitung in vorhergehenden Werken gibt, und der nur begriffen werden kann aus der Genialität einer künstlerischen Individualität.

Und doch ist die Statue nicht nur, sondern überhaupt ihre Compositionsweise ohne Nachfolge in der grossen Zeit geblieben. Denn im abwägenden Diskobol, den man meistens neben sie stellt, handelt es sich um etwas ganz Anderes. Nicht weil sie unnachahmlich war, sondern weil sie bei aller Einzigartigkeit doch eine Schwäche besitzt, eine Schwäche eben da, wo die Grösse des Idolino und seiner Schule liegt.

Der Diskobol ist ohne Phantasie. Nicht in dem Sinn, als sei die Vorstellung seines Künstlers erfindungsarm. Sie ist ja von nie wieder erreichter Kraft concentrierter Anschauung. Aber das Werk löst keine reiche Vorstellung aus. Es gibt gewissermassen Alles, was es weiss, und ist darüber hinaus stumm. Es ist ohne jede Musik. Diese Eigenschaft teilt es mit vielen Werken, weniger der antiken, als der modernen Kunst, deren Stärke in der Pointe einer bis in die letzte Fingerspitze und Zehe getriebenen Bewegung gesucht wird. Hier wird Alles festgelegt, die Formen haften in dem gegebenen Moment des Motivs, sie lassen der Phantasie und Empfindung Nichts mehr übrig. Die Function der mechanischen Teile spricht sich selbst so aus, dass wir nicht mehr nötig haben, sie als Möglichkeiten einer Fülle von Action zu verstehen. Es ist wie bei Hebbelschen Figuren, denen wir auch wünschen, sie möchten sich uns nicht gar so klar machen. Es liegt hinter diesem rechnungsmässigen Aufbau keine Vorstellungsfreiheit mehr.

Diese aber ist der ewige Genuss, der aus Werken wie dem Idolino strömt. Die grösste Ruhe ist erstrebt. Nur so viel Bewegung — die Statue hier nur aus ihrem Motiv verstanden — ist gegeben, als nötig ist, das Gesetzmässige und den Reichtum der Tektonik des Körpers erscheinen zu lassen. Daher keine Handlung. Solche Figuren thun nicht, sie sind. Daseinsfiguren im Sinne der Venezianer. Unter der wunderbaren Einheit der Flächenbehandlung und des Conturs liegen nun Gelenke und Muskeln. Aber kein Glied in dem Grad von Anstrengung, dass es Alles leisten müsste, was es kann, sondern in einer Ruhe der voll ausgebildeten und sich als solche darstellenden Form. Diese aber gibt sich nun als Träger einer Reihe functioneller Verrichtungen, Bewegungen, Ausdrucksweisen physischer und psychischer Art, von denen keine dargestellt ist, die aber alle in dem Gegebenen mitgegeben sind und deren Möglichkeit unbewusst empfunden und erlebt wird. Daher kommt bei der fernbildmässigen Einheit, die diese Figuren besitzen, ein Reichtum inneren Lebens zu Stande, der sie als die Griechenwerke im eigentlichsten Sinn empfunden werden lässt.

Die Lösung der Aufgabe, wie sie im Idolino vorliegt, vollzieht sich in der argivischen Kunst, wie Furtwängler dies zuerst im 50. Berliner Winckelmannsprogramm dargelegt hat. Ihr Problem ist das der Kunst Polyklets. Mit dem Doryphoros ist die Höhe beinahe gewonnen. Ich möchte es hier so scharf wie möglich formulieren: die Entwickelung vom Doryphoros zum Diadumenos und zum Idolino verläuft vollkommen einheitlich und in sich geschlossen. Sie stellt ihr

Problem nur immer klarer und reicher hin. Es ist nichts dabei, was eine Erklärung aus fremden, attischen Einflüssen nötig machte. Die Führung der griechischen Kunst liegt in der Zeit von 450—440 bei Polyklet. Seine Wirkung auch auf die Nachwelt war unendlich. Das Attische aber, was in der Kunst des Phidias seinen Ausdruck findet, fügt zu dem Formalismus der polykletischen Kunst ein neues Element. Aber eines, das der Kunst des Myron fernsteht. Diese — und am Diskobolen ist dies ganz deutlich — hängt mehr mit der Vergangenheit zusammen als mit der Zukunft. Sie ist die Vollendung der Tendenzen der ionisch-archaischen Kunst.

Ludwig Curtius.

568. Kopf des Herakles.

London, British Museum.

A. H. Smith, catalogue of sculpture III, nº 1734 (unter der Presse; Einsicht in die Druckbogen verdanke ich A. S. Murray). Specimens of ancient sculpture I, Taff. 9 und 10. Ancient marbles of the British Museum I, Taf. 12. Furtwängler, Meisterwerke, p. 354 ff., mit Abb. 47. Derselbe in Roschers mythol. Lexikon s. v. Herakles, Sp. 2163. Vaux, Handbook (1851), p. 190, T. 75 (mit Abb.). Cook, Handbook (1903), p. 56.

1769 im Pantanello der Hadriansvilla zu Tivoli gefunden, bei Ausgrabungen Gavin Hamiltons[1]). Später in Sammlung Townley.

Colossaler Maassstab: 0,52 m hoch, soweit antik. Pentelischer (?) Marmor. Vorzüglich erhalten; nur das Bruststück, das rechte obere Augenlid, das Unterteil der Nase und die Ohrenränder sind ergänzt. Oberfläche durch Wetter angegriffen; nicht geputzt. Der Hinterkopf ist weniger sorgfältig ausgearbeitet. Die Brauen sind plastisch angegeben. Der Kopf wendet und neigt sich zur linken Schulter. Im Nacken links Stützenrest, wohl für die geschulterte Keule.

Furtwängler hat früher in diesem Kopfe das Product einer späten, stilmischenden Kunstrichtung gesehen, die altertümliche Züge mit jüngeren Elementen vermengt habe, hat indessen diese Ansicht in seinen „Meisterwerken“ zurückgenommen und in dem Kopfe die Kopie eines myronischen Werkes vermutet. Da seine frühere Datierung noch heute namhafte Verteidiger findet, verlohnt es sich, die Einwände zu prüfen, die gegen die Entstehung des Kopfes in myronischer Zeit vorgebracht werden. Dieselben richten sich vor Allem gegen die zu lebhafte Modellierung der Stirn, die im 5. Jahrhundert unerhört sei, dann gegen die Kürze des Untergesichtes, die in keinem Verhältnis zu der Ausdehnung der oberen Partien stehe, und gegen die Breite des Halses, auf den ein beträchtlich grösserer Kopf gehöre — ein derartiges Verhältnis von Kopf zu Hals wie hier sei lysippisch, nicht myronisch. Keiner dieser Gründe scheint mir stichhaltig. Denn die kurzen Proportionen von Hals zu Kopf sind absichtlich gewählt, um durch sie die körperliche Kraft und Mächtigkeit des Gottes anzudeuten, wie wir ja auch oft im Leben bei physisch brutalen, durch grosse Muskelstärke ausgezeichneten Menschen einen auffallend kleinen Kopf finden, der durch einen ganz kurzen Hals mit dem kräftigen Körper verbunden ist. Dass aber bereits der Mitte des 5. Jahrhunderts eine solche Charakteristik nicht fremd war, lehrt u. A. die auf den beiden nächstfolgenden Tafeln abgebildete Heraklesstatuette, die wohl Niemand im Verdachte des Stilgemisches haben wird. Oder, auf anderem Gebiete, der Herakles auf dem Antaioskrater des Euphronios.

Der Einwurf aber, dass das Untergesicht für die Stilistik der Mitte des 5. Jahrhunderts zu kurz, die Stirn zu stark bewegt sei, erledigt sich durch einen Blick auf den Kopf des Lapithen G im Westgiebel zu Olympia[2]), der das nämliche kurze Untergesicht (das ebenfalls offenbar zur Andeutung der rohen Kraftnatur dienen soll[3]) und eine ähnlich starke Mittelteilung der Stirn zeigt. Nur tritt am Herakles die Unterstirn in noch stärkerer Schwellung hervor, so dass beiderseits vom Nasenansatz zwei kräftige Protuberanzen entstehen. Ist aber das Princip einer derartigen Stirngliederung von demjenigen der vorhin erwähnten Heraklesstatuette so wesentlich verschieden und in der Mitte des 5. Jahrhunderts undenkbar? zumal wenn wir den Charakter der vorliegenden Kopie in Betracht ziehen, die offensichtlich nicht das Werk eines auf ängstliche Treue im Einzelnen bedachten Arbeiters ist? ist etwa die grosse Asklepiosstatue der Uffizien, die die Hand der Hygieia auf der linken Schulter hat[4]), nicht die Kopie einer Schöpfung des 5. Jahrhunderts, sondern das selbständige Werk eines römischen, altertümliche Einzelzüge verwendenden Künstlers, weil die Modellierung der Stirn über den Stil der Haar- und Bartlocken und der Gewandung hinausgeht? Hier beweisen uns die getreueren Repliken in London, Paris und Florenz doch ganz klar, dass die reichere Bewegung der Stirnformen ausschliesslich der Hand des Kopisten zuzuschreiben ist. Geradeso liegt der Fall bei dem Londoner Herakleskopf, oder vielleicht

[1]) Winnefeld, die Villa des Hadrian, p. 158.

[2]) Treu, Olympia, III, Taf. XXIX, 2 und 3.

[3]) und das übrigens der Diskobol ganz ebenso hat!

[4]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 396, Fig. 59. Amelung, Führer, nº 95. Der Kopf: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 92/93.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

noch günstiger, da hier gewiss das Original bereits eine in kräftiger Entwickelung durchmodellierte Stirn, als charakteristisches Kennzeichen des Heldenkopfes, bot[5]).

Die von Furtwängler vorgeschlagene Einreihung des Kopfes unter die Werke des Myron trifft allem Anschein nach das Richtige. Die Form des Schädels und vor Allem die Bildung der kurzen geringelten Locken ist ganz myronisch. Der Stil verweist das Werk in die frühere Schaffensperiode des Meisters. Ueber die Heraklesstatuen des Myron vergleiche man den Text zu den Tafeln 569/570. Das Original war jedenfalls in Bronze gearbeitet. — Das grosse runde Auge und das über der niedrigen Stirn sich emporsträubende Haar sind weitere Mittel zur Charakterisierung des Helden. Die Ohren sind auffallenderweise nicht geschwollen gebildet. Die Brauen sind plastisch angegeben.

[5]) Beachtung an dieser Stelle und genauere Untersuchung verdient eine kolossale Heraklesstatue in Cherchell, über die nach der allein vorliegenden Abbildung bei Paul Gauckler, Musée de Cherchell, pl. XIII, sich nicht bestimmt urteilen lässt. Wie es scheint, geht sie auch, allerdings in ungemeiner Vergröberung und Modernisierung, auf ein Original myronischer Zeit und myronischen Stiles zurück.

569 und 570. Statuette des Herakles.

England, Privatbesitz.

Hoch 0,57 m. Sehr feinkörniger, wohl pentelischer Marmor. In Rom, angeblich zwischen Aventin und Tiber, gefunden. Ohne Ergänzungen. Abgebrochen sind der linke vordere Teil der Plinthe, der Penis und die linke Hand; diese war mittels eines Bronzestiftes, für den das Einsatzloch vorhanden ist, besonders angesetzt. Übrigens ist die Statuette selten vorzüglich erhalten. Nur ist sie, namentlich im Rücken, mit hässlichem braunen Sinter bedeckt, der die Wirkung des Originales beeinträchtigt. Zum besseren Studium der einzelnen Formen geben wir deshalb ausser den Abbildungen des Originales[1]) auch solche des Gipses[2]) (nach dem mir gehörigen Abgusse, den ich der Güte des Besitzers der Statuette verdanke).

Erwähnt von Furtwängler, Meisterwerke p. 591, Anm. 4; antike Gemmen II, zu Tafel XLIII, 35. Im Sommer 1903 auf der „Exhibition of ancient greek art“ im Burlington Fine Arts Club in London ausgestellt (Katalog von Mrs. Strong-Sellers, p. 13, n° 12). Conze im Arch. Anzeiger des Jahrbuchs, 1903, p. 144 („kaum älter als hellenistische Zeit die Heraklesstatuette, welche sichtlich ein gutaltes, in allen Silhouetten trefflich dastehendes Werk im Gesamtmotiv und in den Hauptformen wiedergiebt“).

Die Figur tritt mit vollen Sohlen auf. Das rechte ist das Spielbein; es ist im Knie leicht gekrümmt. Der Kopf ist nach der Seite des Standbeins hin geneigt. Der Blick folgt, ohne besonderes Ziel, dieser Richtung des Kopfes. Der herabgehende rechte Arm fasst an ihrem oberen Ende die gesenkte Keule, die auf einer kleinen felsigen Erhöhung aufruht. Über den vorgestreckten linken Unterarm fällt die Löwenhaut. Die Hand wird, nach Analogie der noch zu erwähnenden Gemme: Furtwängler XLIII, 35, den Bogen gehalten haben; des grösseren Gewichtes halber, das sie zu tragen hatte, war sie besonders gearbeitet und angesetzt. Hinter dem Löwenfell kommt der Stamm zum Vorschein, an dessen linker Seite die schwerverständlichen, zur Hälfte weggebrochenen Reste eines grossen, gerundeten, ziemlich stark über der Plinthe sich erhebenden, auf der Oberseite durch Wellenlinien belebten Gegenstandes sich befinden, in welchem Fr. Hauser, offenbar richtig, eine Quelle erkannt hat[3]). Herakles wurde bei den Griechen und namentlich bei den Römern als Schützer warmer, heilender Quellen verehrt[4]); zu Zwecken eines derartigen Cultus wird, wenn auch nicht das ursprüngliche Original, so doch die hier vorliegende Kopie gedient haben. Nicht das Original: denn es ist wahrscheinlich, dass Stamm wie Quelle erst dem Kopisten ihre Zufügung verdanken. Die Quelle, da sie sich bei den andern, noch zu besprechenden Wiederholungen der Statue nicht findet; der Stamm, da es schwer gewesen wäre, ohne eine solche Stütze das Löwenfell frei in Marmor auszuarbeiten, das Original der Figur aber, man darf wohl sagen, zweifellos, in Bronze gearbeitet war. Darauf weisen die knappen, scharfen Formen des Nackten, das wie aus Bronzeblech getriebene Löwenfell ganz unverkennbar hin. Die Arbeit der Statuette ist von seltener Feinheit, Sorgfalt und Vollendung, und bis ins Aeusserste scharf und genau, ohne an irgend einer Stelle in Kleinlichkeit oder Manieriertheit zu verfallen. Die Art, wie Hände und Füsse und Kniee ausgearbeitet sind, wie die Fläche des Rückens durch reiche Modulation belebt ist, ist bei der Kleinheit der Figur ganz bewundernswert. Nach der gedrehten Stütze zu urteilen, die den Stamm mit dem rechten Oberschenkel verbindet, gehörte der Kopist, der sein Vorbild offenbar sehr getreu wiedergegeben hat, hadrianisch-antoninischer Zeit an[5]). Die Form der profilierten Plinthe[6]) und die minutiös-saubere Art der Arbeit, sowie die starke Verwendung des Bohrers fügen sich zu dieser Datierung.

Der Kopftypus der Statuette weist in das zweite Viertel des fünften Jahrhunderts, in die der höchsten Blüte kurz vorhergehende Zeit. Noch ein Rest archaischer Strenge liegt in den

---

[1]) die der Londoner Photograph Herr Frederik Hollyer, 9, Pembroke Square, Kensington, hergestellt hat.

[2]) Man beachte, namentlich bei den Aufnahmen der Vorderseite, wie auf den Photographieen des Gipses die Körperformen voller und plumper erscheinen!

[3]) Vgl. Vatican, Chiaramonti 353 (Amelung Taf. 56).

[4]) Roscher, mytholog. Lexikon, s. v. Herakles, Sp. 2160 und 2237; Hercules, 2956.

[5]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, p. 535, Anm. 2.

[6]) Vgl. z. B. den einschenkenden Satyr Ludovisi: Brunn-Bruckmann 376.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

Zügen. Der Schädel steigt vom breiten Nacken senkrecht an und neigt sich in sanfter Wölbung zur Stirn. Das Haar bedeckt ihn in kurzen, eng anliegenden Locken. Die einzelnen Büschel derselben sind durch Innenzeichnung gegliedert und an den Spitzen aufgerollt. Der Bart ist eine compacte, ungeteilte Masse; die einzelnen Locken von der gleichen Bildung wie am Haar, nur länger. Die gesenkten Enden des Schnurrbartes gehen über sie hinweg. Die Ohren sind geschwollen und sitzen noch ziemlich hoch; die Muschel ist gross, eher langgezogen als rundlich. Die stark ausgeprägten, nach aussen emporsteigenden Knochen des oberen Augenhöhlenrandes gehen mit breitem Ansatz in die kräftige, scharf geschnittene, gerade Nase über. Das Auge ist länglich und gross und liegt tief zurück. Die Lider umschliessen den Augapfel in natürlicher Form, ohne besonders scharfen Contur; der Wulst zwischen Oberlid und oberem Augenhöhlenknochen ist infolge des starken Ansteigens dieses letzteren ungewöhnlich breit. Die vollen Lippen sind geschlossen; die Rinne in der Mitte der Oberlippe stark betont. Reich belebt sind Stirn und Wangen. Die Unterstirn ist geschwollen und durch eine wagerechte Furche von der zurückweichenden Oberstirn getrennt. Diese Mittelfurche stösst beiderseits auf eine Schwellung, die von den Schläfen her dem oberen Augenhöhlenrande parallel laufend sich zu dem Nasenansatz schwingt. Das kurze Haar begrenzt in gleichmässiger Linie die Oberstirn. Die Wangen sind nicht von sonderlicher Fülle, die Backenknochen treten scharf hervor. Von den Nasenflügeln zieht sich eine stark betonte Falte abwärts zu den Mundwinkeln.

Auch in der Behandlung des Körpers weisen die Einzelheiten der Form auf die Übergangszeit von der altertümlichen zur freien Kunst. Der athletisch durchgebildete Körper ist bei aller Fülle straff, knapp, sehnig. Seine innere Structur, die tragenden Knochen wie die darüber gelegten Muskeln, tritt unter der bedeckenden Haut deutlich hervor. Die Adern sind nicht nur an den Extremitäten, Händen, Armen, Füssen angedeutet, sondern, wie an dem Pourtalès'schen Exemplar des Doryphoros[7]), auch an den Seiten des Bauches. Ich zweifle nicht, dass diese, im Leben selten zu beobachtende, Eigentümlichkeit auch dem Originale zu eigen war. Die Brust ist breit, und die Massigkeit dieser oberen Teile wird durch das starke Zurückziehen der Schultern noch verstärkt. Die Muskulatur des Bauches ist deutlich, aber in verhältnismässig flacher Erhebung angegeben. Das Becken ist tiefer gesenkt als am Doryphoros; es entspricht in seiner Form demjenigen des Münchner sog. heroischen Königs[8]). Das Schamhaar verläuft oben in gerader Linie und ist ähnlich gelockt wie Bart- und Haupthaar; es ist nicht, wie am Doryphoros, vom Becken getrennt, sondern es wächst auf dem Bauche. Arme und Beine sind ausserordentlich kräftig und muskulös, Finger und Zehen dagegen lang und schmal. Wundervoll, mit reichstem, aber nirgends aufdringlichen Détail, ist der Rücken ausgearbeitet. Er ist in der Taillengegend stark eingezogen, so dass Schulterblätter und Glutäen um so kräftiger hervortreten. Die letzteren haben auf den Aussenseiten eine tiefe Grube. Der Nacken ist von gewaltiger Breite und Mächtigkeit. Besonders schön ist auch die Rückseite der Ober- und Unterschenkel, die wie feste runde Säulen den Oberkörper tragen. In den Kniekehlen zwei Hautfalten. Das Ganze ein Bild strotzender männlicher Kraft und athletischer Schulung.

Auf Grund dieser Einzelbetrachtung der Form können wir den Kreis, in den die Figur gehört, noch enger umschreiben. Die nächste Parallele in Bewegung und Körperbehandlung bieten die Werke, die Furtwängler[9]) mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Ageladas und seiner Schule zugewiesen hat. Stellen wir z. B. den Jüngling des Stephanos in Villa Albani[10]) neben die Statuette, so finden wir die gleiche Stellung — linkes Standbein, den Fuss des rechten Spielbeins mit voller Sohle aufgesetzt, den rechten Arm herabhängend, den linken Unterarm nach vorn, den Kopf nach der linken Seite hin gesenkt —, die nämliche starke Einziehung der Taille im Rücken, dasselbe Herauspressen der hohen eckigen Schultern, das Hinaufziehen der rechten. Hätte die Statuette keinen Kopf, so würde man sie unbedenklich dem Schulkreise des Stephanos-Athleten einreihen. Aber der Typus des Kopfes weist über diesen hinaus, auf Ageladas Schüler[11]), auf Myron. Es ist vor Allem die Behandlung des Kopf- und Barthaares, die für diesen Meister charakteristisch ist, die kurzen, geringelten, an den Enden zusammengerollten Löckchen[12]); aber auch die

[7]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 421.

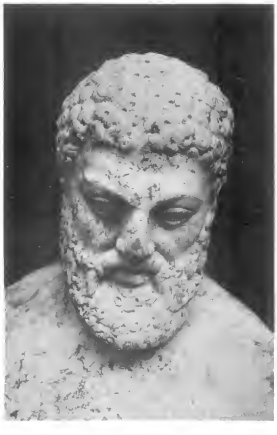
[8]) Brunn-Bruckmann, Taf. 122. Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XXIII; Katalog der Glyptothek, n° 295.

[9]) 50. Berliner Winckelmanns-Programm (1890), p. 148 ff. Meisterwerke, p. 78 ff. u. sonst.

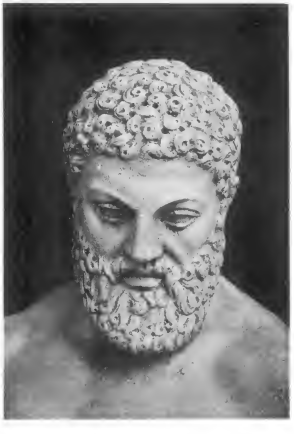
[10]) Brunn-Bruckmann, Taf. 301.

[11]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 379 ff.

[12]) Man vergleiche die in dieser Beziehung getreueste Replik des Diskobolenkopfes in Berlin: Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XIX = Festschrift für Benndorf, Taf. VIII, 3 und 4, und als stilverwandte Werke unter Anderen die Ludovisische Theseusherme (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 243 und 244) und den Kopf des Lapithen G aus dem olympischen Westgiebel.

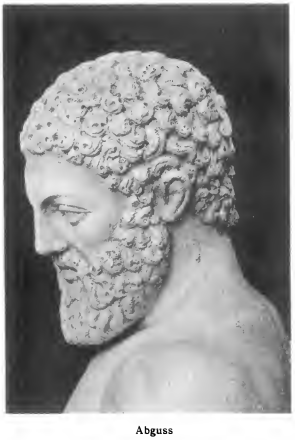


Original



Abguss

Original



Abguss

Kopf der Herakles-Statuette.

Bildung von Stirn und Augen und die Form des Schädels kehren im Besondern an den mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit auf Myron bezogenen Werken wieder. Auf Grund des Kopftypus also und in Hinblick auf die Berühmtheit, die, wie wir unten sehen werden, das Original unserer Statuette im Altertum offenbar genoss, können wir seine Erfindung — mit der Bestimmtheit, die zur Zeit überhaupt uns bei derartigen stilistischen Zuschreibungen möglich ist — dem Myron vindicieren [13]). Ein Vergleich der Körperbehandlung mit den sicheren Werken des Meisters, dem Marsyas und dem Diskobolen, ist bei dem einen durch seine gekrümmte Stellung, dem andern durch den ganz verschiedenen Charakter des Dargestellten erschwert. Aber diejenige ruhig stehende Athletenfigur, die man auf Grund ihres Kopftypus wohl mit Sicherheit auf Myron zurückführen kann, der Hermes Ingenui der Galleria delle statue des Vatican [14]), zeigt in der Stellung wie in den Einzelformen des Körpers thatsächlich die allergrösste Verwandtschaft. Also wird auch von dieser Seite unsere Zuschreibung bestätigt. Die grosse Ähnlichkeit aber der Körperbehandlung mit den Werken des „Stephanos-Kreises" bekräftigt — die Zurückführung derselben auf Ageladas als richtig vorausgesetzt — von Neuem die Angabe des Plinius, dass Myron Ageladas' Schüler war.

Sehr lehrreich ist es, die Figur mit einer andern, der gleichen Zeit angehörigen, nackten bärtigen Statue zu vergleichen, dem schon angeführten sog. heroischen König in München. Söhne desselben Vaters. Der Körperbau, bis auf Kleinigkeiten, wie die verschiedene Bildung des Schamhaares, die übertriebene Angabe der obersten Rippen, identisch. Aber in der Münchner Statue dadurch dass das Spielbein nicht mit voller Sohle, sondern auf den Zehen aufsteht, grössere Eleganz und freierer Rhythmus. Andrerseits im Kopfe des Herakles weitaus die grössere Energie und Lebendigkeit. Der Kopf der Münchner Statue [15]) hat etwas Lebloses, Akademisches daneben. Wieviel von diesem Eindruck allerdings auf Rechnung des Wesens der dargestellten Persönlichkeit zu setzen ist, wissen wir noch nicht.

Plastische Wiederholungen der Statuette im gleichen oder in grösserem Massstabe sind mir nicht bekannt. Wohl aber hat in der Kleinkunst das Werk Spuren hinterlassen. In der Natur dieser Denkmäler liegt es freilich begründet, dass sie das Original nicht bis in die kleinsten Einzelheiten exact wiedergeben. So ist an dem (jetzt wohl in Boston befindlichen) Carneol der Sammlung Tyszkiewicz, der bei Furtwängler, Gemmen, Taf. XLIII, 37, abgebildet ist, der linke Arm gesenkt, da die Statue hier vom Rücken gesehen ist. An der Identität beider Werke kann aber trotzdem kaum ein Zweifel bestehen. Auf einer andern Gemme, unbekannten Besitzers [16]), ist die Statue in halber Profilansicht getreu wiedergegeben; sie überliefert uns das Attribut der vorgestreckten linken Hand: nicht die Äpfel, sondern den Bogen, und widerlegt Furtwänglers Vermutung (Meisterwerke, p. 591, Anm. 4), dem Originale habe das Fell gefehlt. Ein Gemmenschneider der ersten Kaiserzeit, Philemon, hat, auf einem Sardonyx in Wien [17]), die Figur für Theseus verwendet und ihr einen jugendlichen Kopf gegeben. Die linke Hand ist auch hier gesenkt, die Figur wiederum vom Rücken gesehen. Offenbar erfreute sich die Rückseite der Originalstatue grosser Bewunderung, die wir, Angesichts der hohen Vollendung dieser Teile auch in der kleinen Kopie, gewiss begreifen werden. Ein Bronzemédaillon des Commodus [18]) zeigt die Figur, allerdings mit durchaus „modernisiertem" Kopfe, ebenfalls von dieser Seite; die Ansicht ist genau die nämliche wie auf dem Carneol der ehemaligen Sammlung Tyszkiewicz, und auch die Beizeichen, Löwenfell und Eberhaut, sind die gleichen. Ein in Leptis geprägtes Médaillon des Septimius Severus [19]) vereint Hercules und Bacchus als die dei auspices der Stadt: Hercules offenbar nach dem Vorbild unsrer Statue, mit deutlich erkennbaren altertümlichen Zügen im Kopfe; die Linke ohne Attribut, um den Unterarm das Löwenfell, in der Rechten die gesenkte Keule. Ähnlich die Figur auf einem Aureus desselben Kaisers [20]) und auf einem Médaillon des Gallienus [21]): auf letzterem in der Linken wiederum der Bogen,

[13]) Ich begegne mich in dieser Zuschreibung mit der Verfasserin des Ausstellungskataloges des Burlington Fine Arts Club, Mrs. Eugénie Strong-Sellers, und mit Furtwänglers heutiger Ansicht, die ich aus mündlicher Mitteilung kenne.

[14]) Helbig ² 221. Furtwängler, Meisterwerke, p. 361.

[15]) Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XXIV. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 855/856.

[16]) Furtwängler, Taf. XLIII, 35. Beide Steine hat bereits Furtwängler mit der Statue in Verbindung gesetzt.

[17]) Furtwängler, Taf. XLIX, 22. Derselbe, Jahrbuch d. Inst 1888, p. 324. v. Schneider, Wiener Album, Taf. 40, 11; p. 16.

[18]) Fröhner, médaillons de l'empire romain, p. 145. Grueber, roman medallions in the british Museum, pl. XXXIV, unten.

[19]) Fröhner a. a. O., p. 155.

[20]) Cohen, description des médailles impériales² (1880), IV, 108 = Katalog der Münzauction Dr. Jacob Hirsch, München, 18. Mai 1903, Taf. XIV, n° 2560.

[21]) Grueber a. a. O. pl. XLVIII, 2; p. 64, n° 3.

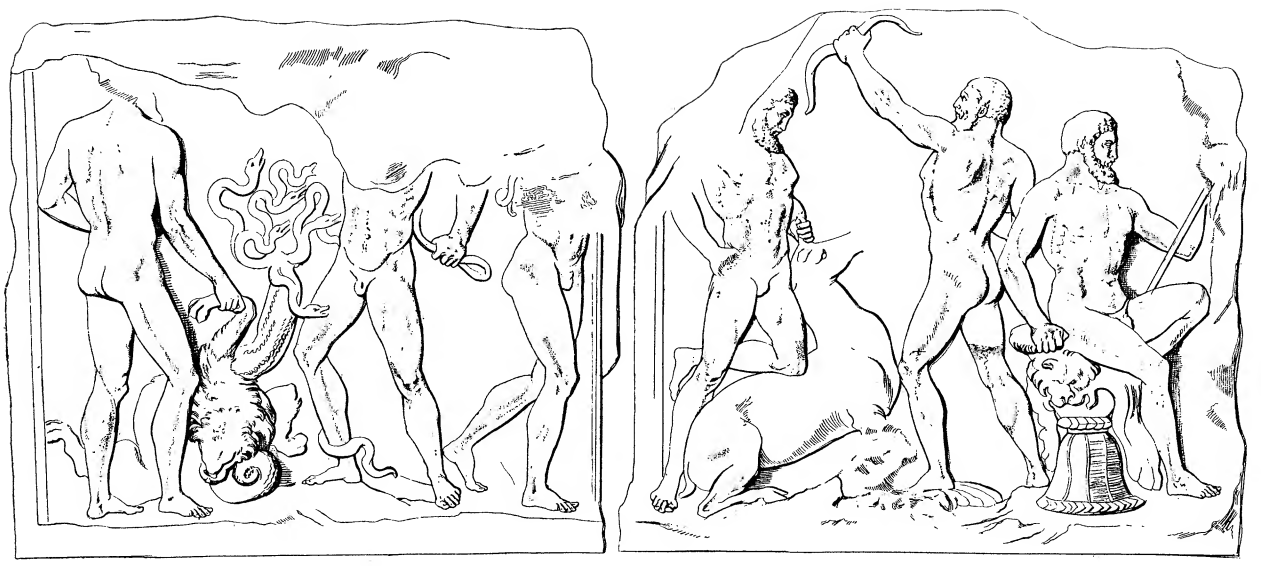


Fig. 1

der Kopf bekränzt. Auch auf Médaillons des Diocletian und Maximian[22]) lässt sich unsere Statue wiedererkennen, im Verein mit den Figuren des Juppiter und der Moneta; in der Linken trägt sie hier einen grossen runden Gegenstand, eher eine Kugel als einen Apfel. Die hochstehenden Schultern und der altertümliche Typus des Kopfes auf dem ersten der bei Fröhner abgebildeten Stücke lassen keinen Zweifel, dass die Statue des Myron zu Grunde liegt. Auch die Figur des Herakles, der den von der Hirschkuh gesäugten Telephos auffindet, auf einem Médaillon des Antoninus Pius[23]), geht unstreitig auf sie zurück. Attribut der linken Hand ist hier der Bogen. Und noch auf einer Reihe anderer Münzen[24]) lässt sich dieser Typus des Herakles mit abgeschwächter Ähnlichkeit nachweisen. Auch auf einer römischen Thonlampe des britischen Museums, die aus Athen (Sammlung Burgon) stammt, wird man ihn im Grunde wiedererkennen dürfen[25]); die Linke hält hier die Äpfel, um den Unterarm das Fell. Schliesslich sei noch der „Hercules Julianus“ eines römischen Votivreliefs erwähnt[26]), der in der ganzen Haltung aufs Engste an die myronische Statue sich anschliesst, im Gesicht aber Porträtzüge marc-aurelischer Zeit trägt. In der Linken hält er die Äpfel.

Das Original also genoss offenbar in römischer Zeit grosser Beliebtheit. Sein Standort war allem Anschein nach die Hauptstadt selbst. Wir wissen von drei Heraklesstatuen des Myron, die in Rom standen. Die eine gehörte zu der colossalen Göttergruppe, die Marc Anton aus Samos entführte: Zeus, Athene, Herakles auf einer Basis. Athene und Herakles gab später Augustus den Samiern zurück, den Zeus hingegen verbrachte er auf das Capitol[27]). Sollte dieser Herakles das Vorbild der Statuette gewesen sein, die erst in das Ende des 2. Jahrh. n. Chr. gehört, so müsste man annehmen, dass eine Kopie von ihm in Rom zurückgeblieben sei. Eine andre eherne Heraklesstatue des Myron raubte Verres dem Heius in Messana und verbrachte sie nach Rom[28]). Eine dritte, ebenfalls eherne, weihte Pompeius als Cultbild des Tempels, den er, 61 v. Ch., dem Hercules beim Circus maximus erbaute[29]). Ob die Statuette von einem dieser Werke die verkleinerte Wiederholung ist oder ob ihr noch ein andrer, in Rom befindlicher Herakles des Myron zu Grunde liegt, sind wir nicht im Stande zu sagen. Auch über die Grösse des Originales sind wir deshalb bloss auf Vermutungen angewiesen.

---

[22]) Fröhner, p. 257 f.; Grueber pl. LV, 4, und p. 80.

[23]) Müller-Wieselen I, 70, 391 = Arch. Ztg. 1882 (XL), p. 264. Furtwängler in Roschers myth. Lexikon s. v. Herakles, Sp. 2247.

[24]) Z. B. Brit. Mus. Katalog Mysia XVI, 2 (Germe; Zeit: Traian oder Antonine); Cilicia XXXVII 5 (Tarsus; Zeit der Gordiane); Alexandria Aeg. VI, 426, 2543, 2549 (Zeit des Maximianus). Ich verdanke die Mehrzahl der numismatischen Hinweise meinem Freunde B. Pick in Gotha.

[25]) Herr J. R. Fothergill in Lewes hat mich auf diese Lampe aufmerksam gemacht und mir eine Photographie derselben zur Verfügung gestellt. Der nämliche Herr hat mich durch den Hinweis auf das in Anm. 23 besprochene Médaillon des Antoninus Pius verpflichtet.

[26]) Bullett. com. 1887, tav. XIX, p. 314 ff. und 342 ff.; Roscher, myth. Lex. s. v. Herakles, Sp. 2185 und Hercules, Sp. 2957 f.; dort weitere Litteratur.

[27]) Overbeck, Schriftquellen 536. Roscher, myth. Lexikon, Sp. 2943 e.

[28]) Overbeck a. a. O., 540.

[29]) Overbeck a. a. O., 533. Roscher a. a. O., Sp. 2918 f. Von Stephani ohne Grund mit der vorgenannten Heraklesstatue des Heius identificiert.

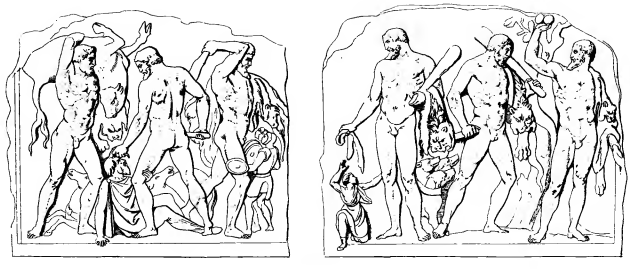


Fig. 2

Wohl aber ist an dieser Stelle an ein anderes Denkmal zu erinnern, das mit der Statuette in engstem stilistischen Zusammenhange steht: an die sog. Basis von Albano im capitolinischen Museum [80]). Die Reliefs der Basis gelten freilich gewöhnlich für archaisierend. Es scheint mir indessen zweifellos, dass ihnen ein wirklich altertümliches Original zu Grunde liegt und dass gewisse Vergröberungen und Umgestaltungen der vorliegenden Exemplare den Händen des ausführenden römischen Kopisten zuzuschreiben sind. Die Behandlung des Haares und der Körperformen aber ist aufs Nächste dem Stil unsrer Statuette verwandt, so dass die Vermutung Hausers, das Original derselben habe einstmals auf dem Originale der Basis gestanden, die demnach auch ein Werk myronischer Kunst gewesen sei, nicht unwahrscheinlich ist.

Wenn unsere Zurückführung der Statuette auf Myron das Richtige trifft, so wird sie zu den Werken aus der späteren Lebensperiode des Meisters zu rechnen sein. Jedenfalls gehört sie in jüngere Zeit als der auf Tafel 568 abgebildete Herakleskopf des British Museum, den ich nach Furtwänglers Vorgange [81]) mit Myron in Verbindung bringen zu dürfen glaube. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Entstehung des Vorbildes der Statuette zwischen die Jahre 470 und 450 verlegen. Der Diskobol dürfte um ein Geringes jünger sein.

Bereits der Marsyas liess die besondere Begabung des Myron, scharf und lebendig zu charakterisieren, klar erkennen. Die neue Figur ist ein zweiter, glänzender Beweis für die Individualisierungsfähigkeit des energievollen Künstlers. Das Ideal des Herakles, wie es von der späteren Kunst weiter ausgestaltet worden

Fig. 3

[80]) Helbig² 428. Hier Figur 1 u. 2 nach Righetti II, 274 und 275. Vgl. zuletzt Graeven in den Bonner Jahrbüchern, Heft 108/9, p. 255 ff. Den Hinweis auf eine Replik der einen Scene, wie Herakles die Kerynitische Hirschkuh bändigt, im British Museum (hier Figur 3), verdanke ich Friedrich Hauser, dem ebenfalls die stilistische Zusammengehörigkeit beider Monumente nicht entgangen war: Ancient marbles II, 7; Specimens of ancient sculpture I, pl. XI; das Stück ist auch in Photographieen verbreitet. Vgl. ferner Furtwängler in Roschers myth. Lexikon, s. v. Herakles, Sp. 2224; Edward T. Cook, handbook (1903), p. 73; Vaux, handbook (1851), p. 181, T. 137.

[81]) Meisterwerke, p. 354 ff., mit Fig. 47.

ist, ist in der Statuette bereits in allen seinen wesentlichen Zügen hingestellt. Wie der Körper ein Musterbild planmässig athletischer Schulung, voller männlicher Wucht und Stärke ist, sahen wir bereits oben. Im Kopfe ist die physische Gewalt des Gottes charakterisiert durch den kurzen, starken, breit ansteigenden Hals — man vergleiche die entsprechenden Partieen am „heroischen König"! —, die tiefliegenden Augen, das verhältnismässig kurze Untergesicht, wie überhaupt der Kopf im Verhältnis zum Körper klein und massig erscheint. Die ganze Figur aber ist in allen Formen das körperliche Ideal des kraftgewaltigen, arbeitsmüden Helden.

571 oben. Relief vom Westfriese des Parthenon.

Athen, noch am Parthenon befindlich.

Michaelis 9, VIII, 15; p. 231. Petersen, die Kunst des Pheidias, p. 287 f. Lüders, Arch. Zeit. 1873, p. 33. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte [7], I, p. 209, Fig. 370. Riedisser-Amelung, athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias, von Victor Cherbuliez (1903), p. 41.

Michaelis: „Das Ross bäumt sich hoch auf, unwillig, den Reiter aufzunehmen, welcher, den rechten Fuss kräftig gegen einen Stein gestemmt, das Thier mit der Rechten festhält und die Linke zum Schlage erhebt. Der Chiton war nach Art einer Exomis nur auf der linken Schulter befestigt und ist herabgeglitten in Folge der heftigen Bewegung, welche auch den Mantel mit seinem gefältelten Saume flattern lässt. Sohlen und eine Lederkappe vervollständigen den Anzug, welcher stark an den des einzigen bärtigen Genossen, 8 [s. oben Tafel 522 unten], erinnert".

Petersen: „Den rechten Fuss gegen eine mässige Erhöhung stemmend, hält er mit der Rechten das hoch bäumende Ross am Zügel, während die hochgehobne Linke wahrscheinlich die Peitsche schwang[1])".

Lüders: „Das Pferd hat zwei Löcher im Maul, eines oben, eines unten an der Backe; der Kopf des Mannes scheint gewaltsam abgeschlagen. An seinem rechten Bein befinden sich gerade unterhalb des Kniees drei Löcher, zwei links, ganz neben dem Schienbein, eines mitten auf der Wade, offenbar für einen Metallschmuck; denn auf dem entsprechenden sichtbaren Teil des linken Beines ist ebenfalls ein Bronzeloch."

Auch an der Mähne des Pferdes unten, gleich oberhalb des rechten Armes des Reiters, bemerkt man ein Loch für Bronzeeinsatz; es diente, mit denen an Maul und Backe zusammen, zur Befestigung des Zaumzeuges. Ein weiteres Loch ferner, das dem gleichen Zwecke bestimmt gewesen sein wird, anscheinend in der linken Faust. — Unterhalb des Pferdeschweifes, links von dem Bruche, anscheinend ein (bisher noch nicht beachteter) viereckiger oder cylinderförmiger Gegenstand. Erneute Untersuchung des Originals muss darthun, was derselbe bedeutet, oder ob er nur zufällige Verletzung des Steines. — Die Mütze des Reiters besteht aus Fell und Schweif eines Thieres und ist aus einem Fuchsbalg gefertigt, wie sie die Thraker der Kälte wegen trugen (Xenophon, Anab. VII, 4, 4; Herodot VII, 75). Die nämliche Kopfbedeckung hat der Reiter Tafel 522 unten (Michaelis 9, IV, 8), sowie noch einige andre Reiter des Frieses[2]). Offenbar eine aus Thrakien übernommene Mode vornehmer junger Athener[3]). — Der bärtige Kopf des Reiters ist erst neuerdings abgeschlagen worden; auf dem Abgusse, der der Michaelis'schen Zeichnung zur Vorlage gedient hat, ist er noch erhalten. — Die Erhöhung, gegen die der rechte Fuss des Reiters sich stemmt, ist ein Trittstein, wie sie an den Strassen zur Bequemlichkeit der Reiter aufgestellt waren[4]). Darnach ist also der Moment des Aufspringens dargestellt. Das linke (von vorn gesehene) Bein wird sich im nächsten Augenblicke über den Rücken schwingen, die Rechte packt scharf den rechten Zaum des feurigen Thieres und reisst es, zum bequemeren Aufstiege, zurück, so dass es hoch sich aufbäumt, die erhobne Linke aber fasst (wie man aus dem Verlaufe der Bohrlöcher schliessen darf) den linken, lang gelassenen, Zügel und zieht ihn ebenfalls zurück[5]). So wenigstens glaube ich die, in den heutigen Resten nicht mehr ganz klare, Situation verstehen zu müssen.

Die Platte ist eine der schönsten des ganzen Frieses. Von wunderbarer Vollendung ist die Composition, der Zusammenschluss der entgegenstrebenden Kräfte, und von nicht geringerer die Ausführung im Einzelnen, der lebensprühende, edle Kopf des Pferdes, die Gewandung des Reiters. In Erfindung und Arbeit gewiss das Werk eines ganz grossen Meisters. Ein Jammer, dass das Relief an seinem jetzigen Standorte dem sicheren allmählichen Untergange entgegengeht!

---

[1]) „Vgl. den sog. Kastor des [Londoner] Reliefs Müller-Wieseler I, 50, welcher auch einen Stecken in der Linken hält."

[2]) Vgl. Furtwängler, 50. Berliner Winckelmannsprogramm, p. 160, Anm. 21.

[3]) Vgl. Furtwängler a. a. O., p. 160 („es ist leicht verständlich und hat viele Analogieen in neuerer Trachtgeschichte, dass man von den barbarischen Reitervölkern des Nordens ein so kleidsames Détail entlehnte"), und Heuzey bei Daremberg et Saglio, dictionnaire des antiquités, s. v. Alopékis. Die Kappe führte den Namen ἀλωπεκίς oder ἀλωπεκέη.

[4]) Vgl. Benndorf, Gjölbaschi, p. 140, Anm. 5. Passow, Studien zum Parthenon, p. 45.

[5]) Vgl. Nordfries 13, XXXVIII, 118.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

571 unten. Relief vom Westfriese des Parthenon.

Athen, noch am Parthenon befindlich.

Michaelis 9, IX, 16 und 17; p. 231. Petersen, die Kunst des Pheidias, p. 288. Lüders, Arch. Zeit. 1873, p. 33. Riedisser-Amelung, athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias, von Victor Cherbuliez (1903), Titelbild (nach dem Abguss).

Michaelis: „Der vordere Reiter hemmt sein Pferd. Er ist entblössten Hauptes und trägt Chiton und Chlamys, letztere hinter dem Rücken emporwehend. Der andere Reiter trägt Chiton, Chlamys mit gefälteltem Saume und den Petasos, dessen breiter Rand an den Seiten etwas herabhängt.“

Lüders: „Das Pferd des vorderen Reiters hat zwei Löcher im Maul, eines oben an der Mähne, die linke Hand des Reiters ist durchbohrt; die Chlamys flattert hoch in der Luft. Das Pferd des anderen Reiters hat zwei Bronzelöcher im Maul, zwei an der Backe; die Hand des Reiters enthält hinter dem herausgearbeiteten Zeigefinger Bronzespuren.“

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Taf. 571 unten.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

572 und 573. Bärtiger Götterkopf.

Boston, Museum of fine arts.

Eine vornehme, aber milde Schönheit strahlt aus diesem Kopfe. Es ist nicht die straffe und unnahbare Hoheit der phidiasischen Epoche, nicht das ruhelose stürmische Wollen der Alexanderzeit, es ist ein freundliches, edel menschliches Wesen, das in schlichten, ruhigen und milden Formen hier sich ausspricht. Es ist ein Werk des vierten Jahrhunderts vor der Alexanderepoche, ein Werk der Zeit des Praxiteles und Skopas.

Der Kopf ist zweifellos das, was man ein griechisches Original zu nennen pflegt. Er ist nach der Aussage des früheren Besitzers nicht weit von Halikarnass gefunden worden [1]). Und er findet wirklich seine nächsten stilistischen Parallelen an den Sculpturen, die uns vom einstigen Schmucke des Maussoleums von Halikarnass geblieben sind. Besonders verwandt in der ganzen Arbeit und Auffassung ist ein bärtiger Kopf vom Maussoleum (Brit. Mus. catal. II, 1054; pl. 20, 1); aber auch der sog. Maussolos selbst ist stilistisch wesentlich verwandt, wenn auch viel energischer und reicher in den Einzelformen.

Man darf hienach mit gutem Grunde annehmen, dass der Kopf demselben Künstlerkreise entstammt, dem die Aufgabe, das Maussoleum mit Sculpturen zu schmücken, zugefallen war; wenn der Kopf nicht gar selbst zu eben diesen Werken gehört hat.

Die Gesichtslänge des Kopfes beträgt circa 26 cm, die Distanz vom Haaransatz zum Munde 18½ cm, vom inneren Augenwinkel zum Munde 9 cm. Die Höhe der Figur, stehend gedacht, müsste gut 2½ m betragen haben. Der Kopf macht jedoch nicht den Eindruck, dass er einer stehend gebildeten Statue angehört habe; er wird,

[1]) So nach Mitteilung von P. Arndt, dem ich auch folgende Angaben verdanke: Der Marmor ist feinkörnig, anscheinend leicht bläulich. Die rechte Kopfseite ist etwas versintert. Auf dem Oberkopfe ein rundes, 5 cm tiefes, 1—1½ cm breites Loch; etwas weiter hinten eine oblonge, 3 cm tiefe, 2 cm breite, 6 cm lange Eintiefung für einen Dübel. Der Kopf ist zum Einsetzen in eine Statue gearbeitet Höhe 0,48 m.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

wie die Haltung des Nackens schliessen lässt, von einer sitzenden stammen. Der Kopf ist besonders gearbeitet und war eingelassen; man möchte als das wahrscheinlichste annehmen, in eine Figur, die den Chiton trug, so dass die Fuge durch den Gewandansatz bedeckt wurde. Die Arbeit an dem Kopfe wurde indess erst fertig geführt, nachdem er eingesetzt war. Dies erkennt man am unteren Ende des Bartes, der hier abgeschnitten ist mit Rücksicht auf etwas darunter Befindliches; auch sieht man an der rechten vorderen Halsseite, dass hier etwas anstiess; leider ist gerade hier der Rand verletzt. Der Kopf ist ein wenig nach seiner Rechten gewendet.

An seiner rechten Seite ist der Kopf durchweg sorgfältiger ausgeführt als an der linken. Dies kann nur darin seinen Grund haben, dass diese Seite durch irgend etwas gedeckt wurde. Ich vermute daher, dass zur Linken dieser männlichen eine andere, wohl eine weibliche Figur sitzend gebildet war; dass wir also den Teil einer Gruppe vor uns haben.

Die Ober- und Rückseite des Kopfes ist nur ganz flüchtig angelegt. Die Enden der hinter dem linken Ohr herabfallenden Locken sind abgebrochen; die Reste auf dem Nacken rühren vom Haare, nicht etwa von Gewand her. Der Kopf war nur für die Vorderansicht bestimmt.

Die Ausführung des Kopfes geschah durchweg mit dem Meissel; nur ganz unten am Barte sind Spuren des Bohrers deutlich.

Die durch die Löcher auf dem Oberkopf bezeugten Dübel müssen etwas getragen haben. Auf dem Kopfe selbst weist keine Spur darauf hin, was dies gewesen sein kann. Man wird nur vermuten dürfen, dass in der Rinne, welche das Vorderhaar vom Oberkopfe trennt, ein Kranz von Metall gelegen haben mag. Aber was war der jedenfalls den Dübeln nach recht grosse Gegenstand auf dem Kopfe? Er kann, da auf dem Marmor keinerlei Spur ist, trotz vermutlicher Grösse doch nur leicht aufgelegen haben und ist ohne Zweifel von Metall zu denken.

Wir haben in der Überschrift nur von einem „Bärtigen Götterkopf“ gesprochen; doch wird jeder Betrachter geneigt sein, sogleich den Namen Zeus auszusprechen. Und nicht mit Unrecht. Die ruhige Milde liesse zwar vielleicht auch an einen bärtigen Dionysos denken; doch würden wir bei diesem, dem „Sardanapall“ entsprechend, einen viel längeren Bart und noch wesentlich weichere vollere Formen erwarten. Die ruhige, wenn auch milde Hoheit des Kopfes wird uns immer bei einem Zeus am verständlichsten erscheinen.

Freilich entspricht das Haar durchaus nicht dem herrschenden Zeus-Ideale, das wir vom fünften Jahrhundert an verfolgen können. Die in der Mitte deutlich gescheitelten Locken des Haarkranzes streben nicht empor, sondern legen sich ruhig zur Seite; und dann vor Allem: der Haarkranz verläuft nicht, wie durchweg bei jenem herrschenden Ideale, in einem Zuge von der Stirne bis zum Nacken hinab, so dass das Ohr verdeckt wird; sondern das Ohr unterbricht den Zug, und die Partie hinter den Ohren ist von der vorderen ganz getrennt, sie fällt direct vom Hinterkopfe herab.

Indess, es gab einen Zeuskopf, und zwar einen sehr berühmten, an welchem wir eben diese, vom herrschenden Ideale abweichenden Züge wiederfinden: es war der Zeus des Phidias zu Olympia, wie ihn die bekannte elische Münze wiedergibt. Ich habe in einer früheren Abhandlung (in Mélanges Perrot 1903, S. 109 ff.) näher ausgeführt, dass und weshalb wohl dieser olympische Zeus trotz seines Ruhmes nicht zum herrschenden Typus geworden ist. In dem neuen kleinasiatischen Kopfe glaube ich zum ersten Male einen deutlich vernehmbaren Nachklang jener phidiasischen Schöpfung zu verspüren — freilich in der von der phidiasischen weit entfernten, weichen, verfliessenden Formgebung eines Zeitgenossen des Praxiteles.

Der Künstler war wahrscheinlich ein Attiker. Allein der Zeus nicht der attische; wie wir sahen, trug die Figur wahrscheinlich den Chiton und einen Aufsatz auf dem Kopfe: der karische Zeus Labraundos ward mit dem hohen Polos auf dem Kopfe[2]) und in Chiton und Mantel[3]) dargestellt. Wir möchten diesen kleinasiatischen Gott in der attischen Sculptur vermuten und den Kopf mit einem grossen „Kalathos“ oder „Polos“ ergänzen.

A. Furtwängler.

Die hier von Furtwängler ausgesprochene Deutung des Kopfes findet in letzter Stunde unerwartete Bestätigung durch eine Mitteilung, die mir der frühere Besitzer des Kopfes soeben zukommen liess. Derselbe hat auf meine Bitte hin erneute Nachforschungen nach dem Fundorte angestellt, die, wie er schreibt, als sicheres, nicht anzuzweifelndes Resultat ergeben haben, dass der Kopf in der nicht weit von Halikarnass gelegenen karischen Stadt Mylasa ans Licht gekommen ist. Mylasa aber war in Karien der

---

[2]) Vgl. Brit. Mus., catal. coins, Caria pl. 22, 1. 5.
[3]) Ebenda pl. 28.

Hauptsitz des Cultus des Zeus, der dort als Ζεὺς Κάριος, Ζεὺς Ὀσογώς (oder Ὀσογῶα), Ζεὺς Λαμβραΰνδης oder Στράτιος verehrt wurde[4]).

Eine dieser ursprünglich barbarischen, später aber dem griechischen Zeus angeglichenen Gottheiten werden wir also jedenfalls in dem Kopfe zu erkennen haben[5]). Er mag sehr wohl von einem der am Maussoleum beschäftigten Künstler geschaffen worden sein. Jedenfalls ist er das Werk eines Meisters ersten Ranges, und gehört nicht nur zu den schönsten auf uns gekommenen Götterköpfen, sondern zu den herrlichsten erhaltenen Originalen überhaupt.

P. A.

[4]) Vgl. Theodor Schreiber, Bemerkungen zur Gauverfassung Kariens, in: »Kleinere Beiträge zur Geschichte, von Docenten der Leipziger Hochschule«, Leipzig 1894, p. 43 ff. — Overbeck, Kunstmythologie des Zeus, p. 268 ff. — Roschers mythol. Lexikon s. v. Karios (Höfer), Lambraundos (Drexler), Osogoa (Drexler).

[5]) Eine andre plastische Darstellung eines karischen Zeus nach Overbeck, Kunstmythologie des Zeus, p. 124 f., der am Maussoleum gefundene colossale Torso einer sitzenden männlichen Figur: Catalogue of sculpture in the British Museum, II, 1047.

574. Büste des Zeus.

Neapel, Museo nazionale.

Inventar 6266. Overbeck, Kunstmythologie des Zeus, p. 82, n° 13 (dort, in Anmerkung b, die ältere Litteratur); Atlas Taf. II, 3 und 4. A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst (1900), p. 60 ff., mit Figur 23. Derselbe, Führer durch Pompeji 3 (1898), Titelbild und p. 23.

Gefunden in dem in frührömischer Zeit vollendeten Tempel des Juppiter in Pompeji. Vor der Rückwand dieses Tempels erhob sich eine 3,45 m hohe Basis, auf welcher zweifellos drei Cultbilder standen. Da nun in dem Tempel eine Weihinschrift an Juppiter Optimus Maximus, den Gott des Capitols, zu Ehren Caligulas, aus dem Jahre 37 n. Chr., sich gefunden hat, so war das Heiligtum offenbar das Capitolium Pompejis und der capitolinischen Trias Juppiter, Juno, Minerva geweiht [1]).

Ist unser Kopf ein Rest dieser Cultgruppe? Zur Beantwortung dieser Frage müsste das Original von Neuem daraufhin untersucht werden, ob es von jeher eine selbständige Büste war oder erst in neuerer Zeit aus einer Statue zur Büste zurechtgemeisselt worden ist. Ist das Erstere der Fall, so muss die Antwort verneinend lauten; denn aus den Dimensionen der Basis geht hervor, dass sie Statuen trug. Es ist aber recht wohl möglich, dass die heutige Zurichtung der Büste nicht dem ursprünglichen Zustande entspricht. Denn eine derartige Form des Bruststückes ist vor dem Jahre 63, der Verschüttung des Tempels [2]), auffällig, ja es ist fraglich — die Beantwortung würde eine gesonderte Untersuchung erfordern —, ob sie sich überhaupt durch sichere antike Parallelen belegen lässt. Die Ergänzung des ganzen linken Büstenrandes (aus Gips) macht es wahrscheinlich, dass hier ursprünglich der (weggebrochne oder besonders angearbeitet gewesne) Mantel auflag. Kopf und Brust der Statue wären dann also nach ihrer Auffindung für Museumszwecke zu einer Büste umgearbeitet worden — es lassen sich hierzu zahlreiche Parallelen anführen —; der Körper der Figur mag mit dem Colossaltorso identisch sein, den man bei der Ausgrabung des Tempels fand: dieser Torso war, nachdem der Tempel im Jahre 63 eingestürzt und nicht wieder aufgebaut worden war, in der Zwischenzeit bis zum Jahre 79 in die Hände von Steinmetzen geraten, die in dem Tempel ihre Werkstätte aufgeschlagen hatten und im Begriffe gewesen waren, eine kleinere Statue aus ihm zu machen [3]). Die Statuen von Juno und Minerva mögen schon vorher auf diese Weise zerstört worden sein. So spricht, da die Aufstellung eines zweiten Colossalbildes des Gottes in seinem Heiligtum auffallend wäre, eine nicht geringe Wahrscheinlichkeit dafür, dass der Neapler Kopf ein Rest dieser Cultgruppe ist. Für die Datierung der Copie gewinnen wir daraus allerdings keinen bestimmten Anhalt, da die Baugeschichte des Tempels nicht völlig klargestellt ist [4]).

Ergänzt ist an der Büste ausser dem schon erwähnten Teile des Bruststückes nach meinen Notizen der grösste Teil der seitlichen Locken [5]); die Nase ist alt. Die Bemalung der Augen hat sich erhalten und ist auch auf dem Lichtdrucke kenntlich. Als Material wird von den Einen carrarischer, von Andern feinkörniger parischer Marmor, sog. grechetto, genannt [6]).

Die Maasse sind colossal; genauere Angaben stehen mir leider nicht zu Gebote [7]). Der Kopf ist ausschliesslich auf Betrachtung von vorn berechnet; der Hinterschädel ist, um Marmor zu sparen, kaum angedeutet. Dies spricht für Aufstellung vor einer Wand und unterstützt die oben dargelegte Vermutung. Die Arbeit der Büste ist mehr decorativ als eingehend, offenbar auf Fernwirkung berechnet.

Der Kopf ist eines der ausdrucksvollsten Bilder des Zeus, die wir haben [8]). Er hat gewiss nicht zu einer sitzenden Statue gehört. Denn Leben, Energie, feurige Bewegung sprechen aus seinen Zügen. Er ist gebieterisch zur Seite und etwas nach oben geworfen und blickt mit grossen Augen in die Weite. Gleich züngelnden

[1]) nach Mau, Pompeji, a. a. O.

[2]) Mau, Pompeji, p. 55.

[3]) Mau, Pompeji, p. 55.

[4]) Mau, Pompeji, p. 58 f.

[5]) bei Overbeck a. a. O. nicht angegeben.

[6]) s. Overbeck a. a. O.

[7]) Falls, wie Overbeck angiebt, der Kopf wirklich mit der von Gerhard-Panofka, Neapels antike Bildwerke, p. 115, n° 401, kurz erwähnten „Jupiterbüste“ identisch ist, so beträgt seine Höhe (mit oder ohne Büstenfuss?) $3^1/_2$ Palm, d. h. etwa (den Neapolitaner Palm zu $26^1/_2$ cm gerechnet) 95 cm.

[8]) Man lese auch seine vortreffliche Würdigung bei Mau (Pompeji, p. 60 ff.) nach!

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

Flammen steigt das Haar über der hohen Stirn empor und umrahmt an den Seiten in mächtigen, wallenden Locken das Gesicht. Aus den geöffneten Lippen aber klingen die Worte, die den Willen des Herrschers verkünden. Ein herrliches Bild des göttlichen, in unumschränkter Majestät waltenden Königs! Die zugehörige Statue haben wir uns etwa im Schema der stehenden Zeusfigur aus Tyndaris im Museum von Palermo[9]) zu denken: das Himation um linke Schulter und Arm und um den Unterkörper, die Linke, mit dem Blitze, in die Seite gestemmt, die Rechte das Scepter in Kopfhöhe fassend; aber nicht in dem ruhigen Stande dieser Statue, sondern in lebhafter Action, im Schreiten einhaltend, als den donnerfrohen Gott, der die Erfüllung seiner Befehle fordert.

In dieser Ergänzung gewinnt die Figur überraschende Ähnlichkeit mit einem andern Göttertypus der gleichen Epoche, der uns am Bekanntesten in seiner Variation zu Poseidon in der Colossalstatue aus Melos[10]) entgegentritt, der ursprünglich wohl aber ebenfalls Zeus darstellte[11]). Bei Beiden das gleiche Ethos, das sich in der Wendung des Kopfes, dem geöffneten Munde, dem gebieterischen Blicke, kundgiebt, Beide energische, temperamentvolle Herrscher. Alexanders des Grossen Eroberungszüge mögen die Phantasie der Künstler zu derartigen Schöpfungen angeregt haben. Denn in seine Zeit ungefähr fällt die Entstehung dieser Typen, denen sich, von ähnlicher Grundstimmung beseelt, der Apoll von Belvedere gesellt. Erinnern doch die oberen Partieen am Kopfe des Poseidon von Melos direct an das Porträt Alexanders! Ich habe für den Poseidon, Andre für den Apoll an Leochares als den Künstler gedacht, der Eine wie die Anderen bisher allerdings ohne zwingende Gründe: möglicherweise der gleichen, jedenfalls einer ganz nahe verwandten Künstlerindividualität gehört auch die Schöpfung des Zeus von Pompeji an[12]). Von Leochares sind uns mehrere Zeusbilder litterarisch überliefert[13]).

[9]) Overbeck, Kunstmythologie des Zeus, Text p. 132, Fig. 12.

[10]) Brunn-Bruckmann, Taf. 550.

[11]) S. meinen Text zu dieser Tafel.

[12]) Vgl. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, Text zu n° 737. Overbeck, Kunstmythologie des Zeus, Text, p. 83.

[13]) Overbeck, Schriftquellen 1303-5.

575. Die Basis von Puteoli.

Neapel, Museo nazionale.

Winckelmann, Werke, II, p. 469 f. Mon. ined. II, p. 186 f. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. W. 1851, p. 119 f. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik[4], II, p. 500 f. Gerber, 13. Suppl. d. Jahrb. für klass. Phil. p. 258 f. P. Gardner, Journal of hell. stud. IX, p. 69 f. Baumeister, Denkm. III, p. 1296. Roscher, Lexikon II, 2094 f. Spinazzola, Atti d. R. Accad. di Napoli XXII, 2, p. 119 f.

Hoch 1,22 m, breit 1,75 m, tief 1,24 m. Parischer Marmor. Auf der Oberfläche befindet sich eine Höhlung von 0,56 : 0,40 m mit zwei 0,12 m tiefen Löchern, ausserdem vier weitere viereckige Löcher, von denen Klammerspuren ausgehen.

Die im Jahre 1693 in Pozzuoli gefundene vierseitige, mit 14 Relieffiguren geschmückte Basis verdankt ihre Entstehung einer Weihung der Augustalen, der Träger des municipalen Kaisercultes, an den Tiberius, im Jahre 30 n. Chr., und trug vermutlich eine Statue dieses Kaisers. Die auf der einen Breitseite angebrachte Inschrift (C. J. L. X, 1624) lautet: „Ti(berio) Caesari, divi Augusti f(ilio), divi Juli n(epoti), Augusto, pontif(ici) maximo, co(n)s(uli) IIII, imp(eratori) VIII, trib(unicia) potestat(e) XXXII Augustales. Respublica restituit.“ Aus den letzten beiden Worten geht hervor, dass das Denkmal einmal von einer Beschädigung betroffen worden ist, die durch die Gemeinde von Puteoli wieder gut gemacht wurde. Spinazzola vermutet, dass eines der Erdbeben vom Jahre 63 oder 79, durch die Campanien schwer geschädigt wurde, die Ursache gewesen ist. Unwahrscheinlich ist seine Annahme, dass der Zusatz respublica restituit an die Stelle eines abgemeisselten Ornaments getreten ist; der durch diese beiden Worte eingenommene Platz wird ursprünglich frei gewesen sein.

Die Basis ist die freie Nachbildung eines Denkmals, das zwölf im Jahre 17 n. Chr. durch ein gewaltiges Erdbeben zerstörte kleinasiatische Städte, Sardes, Magnesia, Temnos, Philadelphea, Aegae, Apollonidea, Mostene, Hyrcania, Hierocaesarea, Myrina, Cyme, Tmolus, dem Kaiser Tiberius aus Dankbarkeit für die bei ihrer Wiederherstellung gewährte freigebige Unterstützung auf dem Forum Julium in Rom errichteten.[1]) Bronzemünzen, die eine Sitzstatue des Tiberius mit der Umschrift „civitatibus Asiae restitutis“ zeigen (Jahn, a. a. O., Taf. II, B) geben als terminus ante quem hierfür das Jahr 20 n. Chr. an. Das römische Denkmal bestand aus einer Colossalstatue des Tiberius, umgeben von den Bildsäulen der zwölf Städte. Die Basis von Puteoli trägt nun ausser den Darstellungen dieser zwölf Städte, die mit Ausnahme von Sardes und Magnesia aus den Inschriften unter den Figuren kenntlich sind, oder es bei der ersten Herausgabe des Denkmals, durch Bulifon 1694, noch waren, die Personificationen von Cibyra und Ephesos, die auch Nicephorus Callistus I, 17, als unter Tiberius durch ein Erdbeben zerstört erwähnt. Für Cibyra giebt Tacitus, Ann. IV, 13, das Zerstörungsjahr 23 n. Chr. an. Für Ephesos steht dasselbe nicht fest, war vermutlich aber das Jahr 29 n. Chr. (Jahn, p. 122). Die Statuen dieser beiden Städte wurden wahrscheinlich dem römischen Denkmal nachträglich hinzugefügt. Spinazzola, p. 134, hält es für undenkbar, dass das Denkmal von Puteoli in dem kurzen Zeitraum zwischen der Zerstörung von Ephesos, 29, und dem Jahre 30, das die Inschrift angiebt, hätte fertiggestellt sein können. Er nimmt an, dasselbe sei ebenfalls bald nach dem Zerstörungsjahr der zwölf Städte begonnen worden und ursprünglich nur die Darstellung dieser vorgesehen gewesen. Die beiden durch grössere Maasse ausgezeichneten Figuren der Inschriftseite seien eigentlich als kaiserliche Tugenden oder Darstellungen Kleinasiens und Campaniens gedacht, hätten sich aber im Laufe der Arbeit durch das Hinzutreten von Cibyra und Ephesos einer Veränderung unterziehen müssen. Die Unmöglichkeit dieser Annahme liegt auf der Hand, auch waren ein bis zwei Jahre für die Errichtung des Denkmals sicher völlig ausreichend.

Auf der einen Breitseite sind, die Inschrift flankierend, Sardes und Magnesia, die nach Tacitus am stärksten heimgesuchten Städte, dargestellt. Ihre Benennung ist, da die Deutung der übrigen Figuren feststeht, gesichert, obwohl ihre Beischriften sehr zerstört sind und nur noch Spuren der beiden Namen erkennen lassen. Speciell

[1]) Tacitus, Ann. II, 47 Strabo XII, p. 579. Phlegon, mirab. 13.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

die Buchstabenreste unter der Darstellung von Sardes, die ausser auf den Namen der Stadt noch auf zwei weitere Worte schliessen lassen, sind sehr verschieden gelesen worden (Spinazzola, p. 147). Eine Deutung derselben hat neuerdings Spinazzola, p. 149, zu geben versucht, der Tyrrhenia Sardes Peloponnesos zu lesen glaubt. Er erkennt hierin einerseits eine Erinnerung an den Zusammenhang von Lydien mit Etrurien und der Peloponnesos, der aus Tacitus Ann. IV, 55, hervorgeht, andererseits einen Hinweis auf den Namen Tyrrhenia für Campania und die Wohlthaten des Tiberius für die gleichfalls durch Erdbeben heimgesuchte Peloponnesos. Lesung wie die äusserst gekünstelte Auslegung sind jedenfalls nur mit grösster Vorsicht aufzunehmen. Links steht Sardes im gegürteten Peplos und Mantel, der schleierartig über den mit einer Mauerkrone geschmückten Kopf gezogen ist und über linke Schulter und Arm herabfällt. Die linke Hand trägt ein kleines Rhyton, nicht Füllhorn oder Knäbchen, wie man glaubte; der entblösste rechte Arm ist nach dem Kopf eines ihr zur Seite stehenden nackten Knaben hin gesenkt und fasst die erhobene Rechte desselben. Magnesia trägt einen langen Chiton, einen den Unterkörper bedeckenden Mantel, auf dem Kopfe eine Mauerkrone mit Schleier. Ob die erhobene rechte Hand ein Attribut gehalten hat, ist unklar, ebenso die genaue Haltung des gesenkten linken Armes, über den wahrscheinlich das Obergewand fiel.

Es folgt auf der rechts anstossenden Schmalseite Philadelphea in Chiton und Mantel, der den Unterkörper bedeckt und über den linken Unterarm herabfällt. Ihre Attribute sind nicht mehr erkennbar. Neben ihr steht Tmolus in Gestalt eines dem jugendlichen Dionysos nachgebildeten Jünglings mit Nebris und Stiefeln, mit der erhobenen Rechten einen mit Trauben behangenen Rebstock fassend. Endlich Cyme wieder in Chiton und Mantel, mit der gesenkten Rechten einen rundlichen, nicht erklärbaren Gegenstand haltend. Im linken Arm scheint ein Füllhorn zu ruhen. Der Kopfschmuck ist bei jeder der drei Gestalten undeutlich.

Die zweite Breitseite ist mit sechs Figuren geschmückt. Die Mitte nehmen, voneinander abgewandt, Myrina und Ephesos ein, links Myrina mit gekreuzten Beinen, sich an einen Dreifuss mit Kessel lehnend, ganz eingehüllt in einen Mantel, der schleierartig die Mauerkrone auf ihrem Haupte bedeckt. Im linken Arm ruht ein Lorbeerzweig. Rechts Ephesos in Amazonentracht, kurzem Chiton mit Ueberwurf, entblösster rechter Brust und hohen Stiefeln. Ihr linker Fuss ruht auf einer bärtigen Flussgottmaske, auf dem Haupte trägt sie eine merkwürdig geformte Turmkrone, deren oberer Teil aber nicht, wie die früheren Herausgeber meinten, herausschlagende Flammen, sondern wahrscheinlich eine geweih- oder korbartige Verzierung darstellt. Wie Spinazzola, p. 142, versichert, sind Spuren eines Zweiges als Attribut der Linken an Brust und Knie sichtbar. Mit der erhobenen Rechten hält sie Ähren und Mohn; hinter ihr steht auf einem Pfeiler das Bild der ephesischen Artemis. Den Abschluss der Seite bilden links Temnos, ein Jüngling mit nacktem Oberkörper, Stiefeln, Mauerkrone auf dem Kopfe, Thyrsos in der Linken, rechts Hyrcania in kurzem gegürteten Chiton und Mantel über der linken Schulter. Sie trägt Stiefel und eine runde Kopfbedeckung, nach Jahn vielleicht die makedonische Kausia. Ihre Attribute sind verloren, doch sind an ihrem rechten Arm nach Spinazzola noch Blätter eines Zweiges sichtbar. Im Hintergrunde stehen endlich links Cibyra in kurzem Chiton mit Wehrgehenk, Stiefeln, Helm, mit der Linken Speer und Schild schulternd, rechts Apollonidea ebenfalls im kurzen Chiton und Stiefeln, auf dem Kopfe die Mauerkrone, in der Hand ein Attribut, das am ehesten ein Tier zu sein scheint, von dem der Schwanz am Arm der Hyrcania sichtbar wird.

Auf der zweiten Schmalseite sind wieder drei Figuren vereinigt. Links Mostene im Peplos, in dessen mit der Linken aufgenommenem Bausche Früchte ruhen. Die Kopfbedeckung sowie das Attribut in der gesenkten Rechten sind unklar; vielleicht ist letzteres ein Ährenbündel oder eine Pinienfrucht. In der Mitte steht Aegae im gegürteten Peplos, der die rechte Brust und das rechte Bein freilässt, sich mit der erhobenen Rechten auf einen Stab, wahrscheinlich den Rest eines Dreizacks, stützend, im linken Arm einen Delphin haltend, auf dem Kopf die Mauerkrone. Rechts endlich Hierocaesarea in kurzem Chiton mit Ueberwurf, Stiefeln und Mauerkrone. Im linken Arm ruht ein Füllhorn.

Welches ist nun das gemeinsame inhaltliche Bildungsprincip der zwölf weiblichen und zwei männlichen Figuren, und wie gelangt dasselbe formal zum Ausdruck? Jahn ging bei der Beurteilung der Bildwerke auf die Gründungssagen und charakteristischen Eigentümlichkeiten der Städte zurück: so erklärt er z. B. den Knaben neben Sardes vermutungsweise als den Landesheroen Tylos, die Amazonentracht von Ephesos aus der Gründungssage der Stadt, die männlichen Figuren von Tmolos und Temnos aus den weinreichen Bergen gleichen Namens. Gerber dagegen glaubt in den Darstellungen nur die Bürgerschaft einer jeden Stadt personificiert und die hervorragenden Merkmale derselben wie Reichtum,

Wehrhaftigkeit, Frömmigkeit ausgedrückt zu sehen. Er erkennt in dem Knaben neben Sardes den Plutos, in der Amazonengestalt der Ephesos eine Dienerin der Artemis. Von beiden Erklärern sind die Grenzen zu eng gezogen. Man wird vielmehr mit Gardner und Spinazzola in den Städtepersonificationen der Basis von Puteoli allegorische Gestalten erkennen müssen, die durch Betonung mythischer und historischer Begebenheiten, cultlicher und localer Verhältnisse näher charakterisiert sind. Die Darstellungen von Aegae, Myrina und Ephesos weisen auf den Dienst des Poseidon, Apollon und der Artemis hin, Ephesos zugleich auf die Gründungssage, auf Fruchtbarkeit und seine Lage am Kaystros, Hyrcania auf die Besiedlung durch die Makedonen, Temnos und Tmolos auf den Weinbau, Sardes mit dem Plutos, Cyme, Mostene und Hierocaesarea auf Fruchtbarkeit und Wohlstand, Cibyra auf die Tapferkeit der Bevölkerung. In den meisten Fällen ist in Erinnerung an die Stadtbefestigung die Mauerkrone als Kopfschmuck gewählt.

Die Charakterisierung der einzelnen Figuren ist formal nur sehr äusserlich durchgeführt und beschränkt sich fast durchweg auf die Ausstattung mit ganz allgemein gehaltenen Attributen. Ein Zusammenhang mit den Münztypen der Städte ist nirgends festzustellen. In Folge dieser schematischen Ausdrucksweise konnte es kommen, dass z. B. Aegae, das nicht am Meere lag, vielleicht nur in Erinnerung an andere Städte des gleichen Namens mit den Attributen des Poseidon dargestellt wurde, die nach den Münzbildern viel besser in der Hand der Cyme am Platze wären.

Die Anordnung der Relieffiguren ist mit Unrecht von früheren Herausgebern gerühmt worden. Die Gruppenbildung ist vielmehr wenig glücklich, die Figuren sind einfach ohne Zusammenhang aneinandergereiht. Sehr schlecht wirken auch die beiden in den Hintergrund gestellten Städte der einen Breitseite. Als Entschuldigung kann vielleicht die notwendige Anlehnung an die Rundfiguren des römischen Denkmals gelten.

Auch der künstlerische Wert der Einzelfiguren ist gering. Es sind grösstenteils geläufige römische Typen, wie sie die Provinzdarstellungen und Personificationen auf den Münzen der Kaiserzeit zeigen, zurückgehend auf griechische Vorbilder. Hervorzuheben sind nur die Darstellung von Temnos, die einem verbreiteten Dionysostypus des vierten Jahrhunderts nachgebildet ist; von Myrina, die ebenfalls ein reizendes Motiv des vierten Jahrhunderts wiedergiebt, für welches besonders eine Statue in Dresden (Clarac 734, 1774) und eine Terracotte aus Myrina (Nécropole de Myrina, pl. 6, unten rechts) zu vergleichen sind[2]), endlich von Aegae. Auffällig sind bei dieser der Tanzschritt und das flatternde Gewand, beides ebenso wenig passend für die Städtepersonification wie in den Rahmen des Reliefs mit den ruhig stehenden Figuren. Die Züge erklären sich aus der Benützung eines statuarischen Typus, der für schreitende und schwebende Gestalten geschaffen ist. Derselbe ist uns in zahlreichen Horenfiguren — ich nenne als Beispiele eine Statue in Florenz (Amelung, Führer durch die Antiken von Florenz, nº 56), eine Bronzestatuette im Britischen Museum (Katal. nº 1513) und eine Marmorstatuette im Palazzo Spada in Rom (Matz-Duhn, 935) — sowie in Nikedarstellungen erhalten. Für letztere ist besonders eine Bronzestatuette in Parma zu vergleichen (Gazette archéologique 1880, pl. 26. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 82). Es sind römische Schöpfungen, die auf ein griechisches Vorbild des vierten Jahrhunderts aus dem Kreise des Timotheos zurückgehen.

Wir dürfen in den Reliefs der Basis von Puteoli und ihrem römischen Vorbild die letzten Ausläufer der neuattischen Kunstrichtung erkennen. Der künstlerische Wert des Denkmals steht hinter dem historischen weit zurück. Als analoge Schöpfung ist die von Strabo IV, p. 192 erwähnte Ara des Augustus in Lyon, die von den Statuen sechzig gallischer Stämme umringt war, anzuführen, von erhaltenen Denkmälern die wahrscheinlich von einem Throne des Claudius stammende Reliefplatte von Cervetri im Lateran, auf der die Vertreter der drei etruskischen Städte Vetulonia, Vulci, Tarquinii dargestellt sind (Benndorf-Schöne 212), sowie ein Relief im Louvre mit drei Städtepersonificationen (Clarac 222, 301. Giraudon 2088). Stilistisch bieten die Reliefs vom Hyposkenion des athenischen Dionysostheaters, die aus der Zeit des Nero stammen (Brunn-Bruckmann 15), eine nahe Parallele.

J. Sieveking.

[2]) Dasselbe Motiv ist bei der Frauenfigur des einen Tropäums vom Capitol (Maass, Tagesgötter, p. 69) verwendet.

576. Herme der Aphrodite.

Neapel, Museo nazionale.

Inventar 6369. Gerhard-Panofka p. 34, n° 99. Furtwängler, Meisterwerke p. 98, Anm. 2, n° n. Sal. Reinach, recueil de têtes antiques pl. 87, p. 70 f.; hier weitere Litteratur. Aus Herculaneum. Der Kopf trug bis vor wenigen Jahren auf der Mitte des Oberschädels eine moderne Turmkrone und galt danach als eine Darstellung der Kybele. Ergänzt ist (nach Mitteilung von Paul Herrmann) nur der untere Teil des Hermenbruststückes und die äusserste Spitze der rechten Schulterlocke. Die Nase ist intact. Das Ganze geputzt.

Fig. 1.

Zahlreiche Wiederholungen und Umgestaltungen des Typus[1]) beweisen, dass der Kopf eines der berühmten und beliebten Meisterwerke des Altertums wiedergiebt. Und auch heute können wir die Bewunderung der Alten für diese herrliche Schöpfung ohne Weiteres verstehen. Hoheit und vornehmbare Unnahbarkeit vereinen sich in ihr mit der süssen Lieblichkeit des verlangenden Weibes. Ohne Zweifel ist die Göttin der Liebe, Aphrodite, dargestellt. Für ein Porträt sind der individuellen Züge zu wenige vorhanden. Die langgezogenen, schmalen, verschwimmenden Augen, den leise geöffneten Mund, der die oberen Zähne etwas sehen lässt, finden wir bei schönen, lebensfrohen Frauen. Das Haar ist sorgfältig gewellt und durch die dreifach umgeschlungene Binde, die ὀπισθοσφενδόνη, zierlich gegliedert. So ist denn der Kopf auch in einer Madrider Doppelherme[2]) mit einem Jünglingstypus vereint, in dem man[3]) mit Sicherheit Eros erkannt hat. In einer Marmorstatuette aus Syrien, in der Sammlung de Clercq in Paris, einer hellenistischen Contamination, ist er, in Einzelheiten geringfügig verändert, mit dem Körper einer

[1]) Zu der Aufzählung der Repliken bei Furtwängler a. a. O. sind hinzuzufügen: das von Helbig, Führer[2] II, n° 964 erwähnte Exemplar im Besitze des Duca di Poggio Nativo; eine vor einigen Jahren für die Münchener Glyptothek angekaufte Herme (Furtwängler, 100 Tafeln, p. 13); und ein Kopf im Besitz von Sir Charles Robinson in London („Burlington Fine Arts Club. Exhibition of ancient greek art," 1904. Pl. XL, n° 62; p. 257. — Reinach, recueil de têtes antiques, pl. LXXXVIII. — Auctionskatalog der Sammlung J. C. Robinson, 17. und 18. April 1902, bei Christie, Manson & Woods in London, p. 28, n° 241). Im römischen Kunsthandel befand sich vor einigen Jahren ein Exemplar, das gefälscht gewesen sein soll.

[2]) Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, n° 1646–48.

[3]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 101.

nackten Aphrodite verbunden [1]). Und auf der hier Fig. 1 abgebildeten, in meinem Besitz befindlichen attischen Pyxis erscheint er, unverkennbar, zwischen Eroten und Frauen, die ihn schmücken.

Aphrodite. Aber noch nicht das Weib, das mit sinnlichem Liebreiz uns umstrickt, sondern die Göttin, die sich dem Sterblichen versagt. Ein Werk des 5., nicht des 4. Jahrhunderts. Bekleidet, noch nicht nackt [2]). Der Körper, auf dem der Kopf sass, mag ungefähr dem der nämlichen Periode angehörigen sog. Typus Valentini geglichen haben, einer in mehreren Wiederholungen [3]) erhaltenen, wohl ebenfalls Aphrodite darstellenden, stehenden Frauenfigur, die mit feinem, eng anliegenden Chiton und schwerem, um die Beine geworfenen und von der Linken über die Schulter emporgezogenen Mantel bekleidet ist. Der zu dieser Statue gehörige Kopftypus hat sich noch nicht nachweisen lassen.

Fig. 2.

Fig. 3.

Die Neapler Herme wendet den Kopf zur rechten Schulter. Bei den anderen Kopien schwankt die Kopfwendung. Aus dem Zeugnis des sicher zu einer Statue gehörigen, nicht als Einzelherme gearbeiteten Riccardischen Kopfes ergiebt sich, dass das Original zur linken Schulter gewendet war. Dieses Schwanken erklärt sich daraus, dass die Mehrzahl der erhaltenen Kopieen von Hermen stammt, die zumeist decorativen Zwecken dienten und auch in der Richtung des Kopfes ihren Gegenstücken angepasst werden mussten. Aus einem ähnlichen decorativen Grunde, zur Vermittlung zwischen Kopf und Hermenschaft, wurden die langen Schulterlocken angebracht, die dem Originale, ebenfalls nach Ausweis des Exemplares Riccardi, fehlten [7]).

Überhaupt ist der Vergleich der erhaltenen Repliken dieses Typus für die Zwecke der Kopieenkritik ausserordentlich instructiv [8]). Es wäre zu wünschen, dass, ähnlich wie vom

[1]) Nach Furtwängler a. a. O., pag. 100. Ich kenne die Statuette nur aus Abbildungen, die ich der Güte des Herrn A. de Ridder in Paris verdanke. Derselbe hegt übrigens an der Echtheit der Statuette Zweifel, die er im 4. Bande seiner Publication der Sammlung de Clercq eingehend begründen wird.

[2]) Das Zeugnis der Neapler Herme gilt hierfür mehr, als das der de Clercq'schen Statuette, die (nach Furtwängler) das Product einer späteren Stilmischung ist. Auch die Form des Halsausschnittes an dem Riccardischen Exemplar (Einzelaufnahmen 307; hier Figur 2) beweist, dass dieses zu einer Gewandstatue gehörte.

[3]) a) Palazzo Valentini in Rom. Furtwängler, Meisterwerke p. 652 f., Figg. 129 und 130. Nach Amelungs Untersuchung, die durch mir vorliegende Photographien bestätigt wird, ist der Kopf nicht zugehörig. b) Palazzo Odescalchi in Rom. Furtwängler a. a. O., p. 654, Anm. 1. c) Palazzo Lazzeroni in Rom. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1169. d) Giardino pubblico in Frascati. Amelung a. a. O. e) Clarac 981, 2519c. »Coll. Pamphili«; jetzt wo? Wie es scheint, mit keinem der vorgenannten Exemplare identisch.

[7]) Siehe hierüber: Furtwängler, Meisterwerke p. 99, Anm. 2.

[8]) S. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, Text zu n° 211/12.

Doryphoroskopfe, alle erreichbaren Exemplare in Gips gegossen würden. Aber auch schon aus der Nebeneinanderstellung der Photographien kann man erkennen, welche Umgestaltungen ein Original unter der Hand verschieden begabter und verschiedenen Zeiten angehöriger Kopisten erleiden konnte. Wir finden da vergrösserte Kopieen (Konstantinopel) und verkleinerte (Ludovisi), Umsetzungen in freieren Stil (Barracco) und in strengeren (London), und unter den getreuen Kopieen die verschiedensten Wertgrade der Ausführung. Die besten Exemplare scheinen nächst dem hier abgebildeten Neapler, das von vorzüglicher Arbeit ist, das, dem photographischen Apparat schwer erreichbare, in Palazzo Riccardi in Florenz (hier Fig. 2) und das eine, stark ergänzte, Borghesesche (hier Fig. 3)[9]) zu sein. Beide Kopieen sind — wenn die Aufnahmen nicht trügen — nicht nur zur Seite, sondern, wie auch das neue Münchner Exemplar, auch etwas nach oben gerichtet: der Kopf erhält dadurch einen stolzen und siegesbewussten Ausdruck, der zum Wesen der Aphrodite wohl passt. In der Wiedergabe der Augen ist die Riccardische Kopie anscheinend nicht getreu: sie giebt sie gross und weit geöffnet; aber die schmale, mandelförmige Bildung, die durch die Mehrzahl der anderen Wiederholungen verbürgt ist, verkörpert besser den feuchten Blick der Göttin der Liebe.

Die Entstehungszeit des Originales lässt sich, wie dies Furtwängler[10]) nach Konrad Langes Vorgang ausgesprochen hat, durch den Vergleich mit dem Kopfe der Athene Parthenos des Phidias annähernd bestimmen. Das nämliche feine und langgezogene Oval des Gesichtes, eine ganz verwandte Bildung der Lockenbüschel vor den Ohren. Auch der Kopf des Diadumenos Farnese dürfte zum Vergleich heranzuziehen zu sein. Ob freilich ein Werk des Phidias selbst oder eines seiner Kunstgenossen, muss unentschieden bleiben. Auch von Alkamenes und Agorakritos sind uns Aphroditestatuen überliefert.

Das Original scheint, nach der scharfen Art der Haararbeit und der Bildung der Löckchen im Nacken und an den Schläfen zu urteilen, aus Bronze gefertigt gewesen zu sein.

P. A.

[9]) Helbig² II, 973. Die Abbildung nach einer von A. Kalkmann mir zur Verfügung gestellten Photographie. Gips in München. — Die vielgerühmte Madrider Doppelherme (s. Anm. 2) ist in der Mitte auseinandergesägt und falsch wieder zusammengesetzt worden. Die Arbeit ist sorgfältig, aber flau und langweilig.

[10]) Meisterwerke, p. 98 ff.

577. Statue einer Göttin.

Boston, Museum of fine arts.

Diese 0,675 m hohe Gruppe[1]) wurde von dem verstorbenen Sammler Léon de Somzée zu Brüssel aus dem Kunsthandel in Rom erworben; sie sollte gefunden sein bei der Porta San Pancrazio. Das Material ist pentelischer Marmor. Die Gruppe ist fast ganz vollständig erhalten; ergänzt ist Nichts. Es fehlt nur die rechte Hand mit dem Gewandrande und der Kopf des Wasservogels, der besonders angesetzt war. Auch der vordere Teil des linken Fusses war angestückt; es ist noch der Rest des eisernen Stiftes erhalten, der ihn trug. Ferner ist das Ende des linken Flügels des Vogels und der grösste Teil des rechten Flügels abgebrochen. Die Nase der Göttin und die Finger der linken Hand sind beschädigt.

Die Gruppe hat als Aufsatz auf einen Brunnen gedient; sie ist von unten her durchhöhlt (s. die Unteransicht Figur 1), um eine Wasserröhre hineinzulegen, die durch den Hals des Vogels ging. Man sieht oben die Mündung der cylindrischen Durchbohrung; sie ist indes jetzt durch einen Stein und Kalk oder Gips verstopft, und zwar ist dies nicht in moderner Zeit geschehen, sondern noch bevor die Figur unter die Erde kam. Auf dem schmalen Rande, welchen die Durchbohrung an dem oberen Halsabschnitte lässt, sieht man ein kleines rundes Dübelloch, mittels dessen der Kopf des Vogels aufgesetzt war. Dieser Kopf kann aber nicht in Marmor, er muss in Bronze gearbeitet gewesen sein.

Diese ganze Herrichtung der Gruppe zu einer Brunnenfigur ist aber offenbar nicht ihrer Entstehung gleichzeitig. Sie ist recht grob und roh gemacht. Man hat augenscheinlich behufs Zurichtung zur Fontäne den ursprünglich mit dem Ganzen aus einem Block gearbeiteten Kopf des Wasservogels abgeschnitten und durch einen ehernen ersetzt, der als Brunnenmündung brauchbar war; denn den marmornen Vogelkopf zu durchbohren, wäre sehr umständlich und schwierig gewesen.

Stil und Arbeit der Gruppe beweisen in der unverkennbarsten Weise, dass dieselbe ein griechisches und zwar attisches Werk aus dem vierten Jahrhundert vor Chr. ist. Es ist das feierliche Bild einer grossen Göttin auf einem Vogel, ein griechisches Originalwerk voll religiösen Sinnes, ein Weihgeschenk aus einem Heiligtume. Zur Decoration einer Gartenfontäne wurde dieses Denkmal zweifellos erst

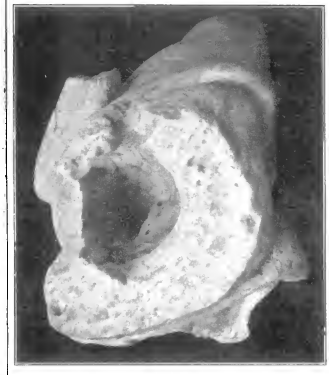


Fig. 1.

in römischer Zeit von einem späteren Besitzer in Rom gemacht, der den schönen griechischen Marmor, den er auf irgend eine Weise erworben, im Garten seines Peristyls hübsch aufstellen wollte. Dieser Vorgang ist bekanntlich nicht ohne Analogien.

In allen Tiefen sind auf dem Marmor Reste einer ockergelben Farbe erhalten. Auch diese Färbung wird schwerlich der Zeit der Entstehung, sondern gewiss der späteren Verwendung zuzuschreiben sein.

Die Gruppe ist nur für die Vorderansicht gearbeitet; an den beiden Seiten und hinten ist sie nur flüchtig angelegt.

Die Göttin, bekleidet mit gegürtetem Chiton mit Kreuzbändern und mit dem über den Hinterkopf gezogenen Mantel, sitzt bequem auf dem Rücken des Tieres, und zwar zwischen den zwei sich hebenden Flügeln desselben. Der rechte

[1]) Gesichtslänge 78 mm; vom Kinn zum inneren Augenwinkel 50 mm. — Reinach, répertoire II, 2, p. 687, n° 1.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

Flügel ist horizontal, der linke schräg nach oben gerichtet: der Vogel ist im Begriffe emporzufliegen. Seine Füsse sind nicht angegeben; sie sind nach hinten gestreckt zu denken, verborgen in der rundlichen Masse, auf welcher der Körper des Tieres aufruht und welche zugleich die Basis der Gruppe bildet. Diese Masse ist durchaus nicht als Wasser charakterisiert; wäre Wasser gemeint, so müssten hier Wellen angedeutet sein. Schon der wohl noch dem 5. Jahrhundert angehörige Terracotta-Delphin von Olympia (Olympia Bd. III, Taf. 8, 6, 7; Text S. 42 f.) zeigt eine recht natürliche, plastisch nachgebildete Welle als Basis. Die Masse unter dem Vogel unserer Gruppe erinnert vielmehr an diejenige unter der Nike des Paionios, aus welcher der Adler hervorkommt: sie bedeutet Luft. Ursprünglich war dieser Teil des Marmors gewiss blau bemalt. Durch die Luft also steigt der Vogel, der die Göttin emporträgt.

Fig. 2.

Dass der Flug in die Höhe geht, ist vor Allem auch dadurch angedeutet, dass die Brust des Vogels wesentlich höher steht als sein Hinterteil. Dieser Umstand beweist allein schon gegen ein Schwimmen auf dem Wasser.

Ferner ist das Emporsteigen in feiner Weise auch dadurch deutlich gemacht, dass ein Windzug von unten her das Gewand der Göttin erfasst. Das Gewand des Oberkörpers zeigt keinerlei Wirkung eines Windes; dagegen ist der Mantel von den Knieen abwärts deutlich von einem von unten kommenden Windzug gefasst. Hierdurch wird in wundervoll sinnfälliger, eindringlicher Weise das Emporsteigen der Göttin angedeutet: sie erscheint wie von einem Hauche von unten nach oben getragen und gehoben.

Wir haben das Tier vorerst nur als Wasservogel bezeichnet. Man denkt zunächst an einen Schwan; allein genauere Betrachtung lehrt, dass doch offenbar eine Gans gemeint ist; das zeigen vor Allem der Hals, dann auch die relativ kleinen Flügel. Das Grössenverhältnis des Tieres zum Menschen ist, wie immer in der guten antiken Kunst, rein nach künstlerischem Bedürfnis, nicht der Wirklichkeit entsprechend gestaltet; es ist ein Verhältnis hergestellt, das ein bequemes Sitzen der Göttin ermöglicht und das die tragende Kraft der getragenen Last entsprechend erscheinen lässt. Das Tier ist also in Beziehung zur Wirklichkeit gross, die Göttin klein gebildet.

Als Name der Göttin aber, die auf der Gans reitet, wird Aphrodite zu nennen sein, neben der man nur vielleicht auch an Nemesis denken könnte; doch spricht alle Wahrscheinlichkeit für Aphrodite.

Eine herrliche attische Schale der Zeit um 470—460 v. Chr. aus Kameiros stellt bekanntlich Aphrodite, inschriftlich bezeichnet, von einer Gans durch die Lüfte getragen, dar[2]). Die Göttin hält eine Ranke in der Hand. Griechische Terracottastatuetten schon des strengen, dann des freien Stiles zeigen die von der Gans getragene Göttin nicht selten[3]). Zuweilen ist ihre Bedeutung als Aphrodite hier durch Zufügung eines Eros ausser Zweifel gestellt. Die Motive

[2]) British Museum, white Athenian vases pl. 15; catalogue III, n° D 2. Vgl. Furtwängler-Reichhold, griech. Vasenmal., S. 283. O. Keller, Thiere d. klass. Altert., S. 288 f.

[3]) Arch. Anzeiger 1894, S. 31, Fig. 20. Winter, Typenkatalog I, S. 161, 2; 162, 3. 5; II, S. 192, 8; 193, 1. 2. 3. 4. 5. 7. 9; 194, 4. British Museum, Catal. of Terracottas pl. XV, n° A 424.

unserer Statue, das Fassen des bogenförmigen Gewandes mit der Rechten, das Halten am Halse der Gans, das Überschlagen der Unterbeine

Fig 3.

Fig. 4.

kommen alle auch unter diesen Terracotten vor. Zuweilen ist der Oberkörper der Göttin entblösst. Ein Silbergefäss späterer, wohl hellenistischer Zeit stellt Aphrodite ganz unverhüllt, nur mit einem Mäntelchen über den Armen auf der Gans reitend dar[4]); das Tier ist hier der realistischen Forderung späterer Zeit entsprechend kleiner als sonst gebildet, was künstlerisch nicht günstig wirkt; man sieht hier erst, wie Recht die ältere Zeit hatte, hierin von der Wirklichkeit abzuweichen.

Bei manchen Bildwerken kann man zweifelhaft sein, ob eine Gans oder ein Schwan als Träger der Göttin gemeint ist. Andere aber stellen unzweideutig den Schwan dar. So eine schöne attische Lekythos aus Cypern der Zeit um 450—440 v. Chr.: Aphrodite ist ganz bekleidet, mit Scepter und Diadem ausgestattet, und sitzt feierlich auf dem über das Wasser dahinfliegenden Schwan[5]). Auch ein Bronzespiegel aus Eretria mit ähnlicher Darstellung gehört noch in das fünfte Jahrhundert[6]); jünger sind einige Vasenbilder, wo die Benennung Aphrodite durch die Zufügung von Eroten ganz sicher gestellt wird[7]).

Indess auch Artemis kommt, wenn auch vereinzelt, auf dem Schwane reitend vor; so auf

[4]) Revue arch. 1897, II, p. 161. 163.

[5]) Journal of hell. stud. 1891, pl. 13.

[6]) Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. 15, 1; Monum. et mém. Piot IV, p. 79, Fig. 2.

[7]) Berlin, Vasen, Furtw. nº 2636 (Hydria), sowie die kleineren Gefässe nº 2660 und 2688, die im Jahrbuch d. Inst. I, 1886, Taf. 11 abgebildet sind.

einem archaischen Terracotta-Pinax im Louvre [8]). Eine ausgezeichnete attische Terracotte der späterphidiasischen Epoche stellt eine geflügelte Göttin, die ein Füllhorn und eine Schale trägt, auf dem über das Wasser schwebenden Schwane dar [9]). Hier darf wohl am ehesten an Nemesis gedacht werden.

Ich habe in einer früheren Abhandlung nachzuweisen gesucht, dass in zahlreichen, früher auf Leda gedeuteten Denkmälern einer Göttin mit dem Schwane wahrscheinlicher Nemesis zu erkennen ist [10]). Auch bei unserer Gruppe ist die Möglichkeit nicht ganz abzuweisen. Ja, die auffallende Verwandtschaft des Kopfes unserer Göttin (Fig. 2) mit dem der Themis-Statue aus dem einen der Tempel zu Rhamnus [11]) — Stil und Haartracht gleichen sich völlig — verführt fast zu der Vermutung, dass unsere Gruppe einst im rhamnusischen Heiligtum als Weihgeschenk gestanden haben möge, bevor sie durch römischen Kunstraub nach Italien gebracht worden ist.

Allein die sicher bestimmbaren Denkmäler sprechen doch in unserem Falle für die Benennung Aphrodite. Übrigens stand Nemesis der Aphrodite ja überaus nahe.

Die Gans ist als ein aphrodisisches Tier bezeugt. Die Denkmäler zeigen aber, dass parallel mit der Gans auch der Schwan bei Aphrodite verwendet ward. Es scheint, dass mit dem Bilde der auf der Gans oder dem Schwane übers Wasser durch die Luft einherziehenden Göttin der Begriff des Nahens von Licht und Frühling verbunden ward [12]). Der tiefere Grund, dass jene sich nahestehenden Gottheiten Artemis, Nemesis, Aphrodite in diesem Typus gebildet wurden, mag aber darin liegen, dass das Band, welches diese Göttinnen mit einer älteren allgemeineren Vorstellungsschicht dämonischer „Schwanjungfrauen“ verbindet, für den Volksglauben der klassischen Zeit noch nicht ganz zerrissen war.

Unsere Gruppe ist, wie Marmor und Stil beweisen, zweifellos ein attisches Werk, und zwar des vierten Jahrhunderts. Die Behandlung des Gewandes, die Art der Gürtung, die Falten des Chitons und des Mantelwulstes über den Oberschenkeln sind sehr charakteristisch und finden sich ebenso an zahlreichen attischen Grabreliefs des vierten Jahrhunderts. Auch der Kopf findet unter diesen nahe Parallelen; die besondere Ähnlichkeit mit dem Kopfe der Themis-Statue von Rhamnus ward schon erwähnt; diese letztere ist indes sonst in der Behandlung des Chitons etwas verschieden und von jüngerer Art als unsere Aphrodite.

Besonders gelungen ist an letzterer die vom Winde erfasste Partie des Mantels am Unterkörper; von den conventionellen Motiven aber, welche gegen Ende des fünften Jahrhunderts bei der Darstellung im Winde wehenden Gewandes üblich waren, findet man hier nichts; und hierin liegt ein besonderes Interesse unserer Gruppe, die man als das Werk eines tüchtigen attischen Meisters etwa um die Mitte des vierten Jahrhunderts ansehen darf.

A. Furtwängler.

---

[8]) Von mir erwähnt in Samml. Sabouroff, Einl. Vasen, S. 15.

[9]) Athen, Nat.-Mus., Terrac. n° 2819 (früher 385). Vergl. Samml. Sabouroff, Vasen, Einl. S. 13, Anm. 7. Winter, Typenkatal. II, 194, 2.

[10]) Samml. Sabouroff, Einleit. Vasen S. 8 ff. Einige oberflächliche Bemerkungen dagegen, die weder der litterarischen Überlieferung noch den Denkmälern gerecht werden, bei Kekulé, über eine weibl. Gewandstatue, S. 13 f.

[11]) Ἐφημ. ἀρχ. 1891, Taf. 4; S. 48 ff. Brunn-Bruckmann Taf. 476.

[12]) Vgl. Kalkmann im Jahrb. d. Inst. 1886, S. 246 f.

578. Statue der Aphrodite Kallipygos.

Neapel, Museo nazionale.

Fig. 1.

Fig. 2.

Clarac 611, 1352; Winckelmann, Werke II, S. 404; Gerhard, Neapels antike Bildwerke n° 429; Müller-Wieseler II, n° 276; K. O. Müller, Handbuch § 377 n° 2 (hier citirt: Finati, Museo Borbonico II 255, Piranesi Statue 7, Maffei 55); M. C. F., Musée royal de Naples...., cabinet secret (Paris 1860) pl. III; Bernoulli, Aphrodite S. 341 ff.; Friederichs-Wolters n° 1479; Heydemann, Jahrbuch d. J. 1887, S. 125; Furtwängler, Meisterwerke S. 648; Hauser im Text zu Arndt-Amelung's E-A 758; Klein, Praxiteles, S. 269.

„Früher zu der Farneseschen Sammlung gehörig; wie es heisst, an der Stätte des goldenen Hauses des Nero zu Rom gefunden" (Müller-Wieseler). — „Neu, von Albaccini ergänzt, sind der Kopf und die Büste, soweit nackt, der linke Arm mit dem heraufgezogenen Gewandstück, die rechte Hand und das rechte Unterbein" (Bernoulli). Auch die Plinthe ist ergänzt. — Jedenfalls treffen die Ergänzungen in allem Wesentlichen das Richtige. Sie sind, vielleicht mit Ausnahme des l. Unterbeins, keineswegs schlecht, wie Bernoulli behauptet, und überdies dem Alten noch dadurch ähnlich, dass

dieses stark geputzt ist, sodass die Gesamterscheinung der Statue eine sehr einheitliche bleibt.

Aphrodite — wir wollen die Statue einstweilen auch ohne historische Sicherheit so nennen — steht auf dem linken Fusse, setzt den rechten leicht rückwärts zur Seite, und blickt über die gesenkte und etwas nach hinten gedrehte rechte Schulter wohlgefällig nach ihrem Hintern, den sie von dem Gewand entblösst hat. Dieses Gewand — einen auf der rechten Seite offenen, ärmellosen, dicht unter den Brüsten gegürteten Chiton, der von der rechten Schulter bis über die Brust hinabgerutscht ist — hat die Göttin mit der Linken im Rücken tief unten bei den Füssen [und zwar nahe bei dem rechten Fusse[1])] aufgenommen und über die linke Schulter in die Höhe gezogen, während die Rechte das Vorderteil des Gewandes an dem dem Bein entlang laufenden Saum ziemlich weit unten fasste und bis auf die linke Körperseite hinüberschob, nicht ohne dadurch auch die Scham zu entblössen. Das linke Bein vorn dicht umhüllend fällt der linke Teil in schweren Falten bis auf den Boden. — Das Gewand ist klar und consequent angeordnet. Nur an einer Stelle hat der Künstler sich einer Unrichtigkeit schuldig gemacht. Dem linken Oberarm entlang geht ein Faltenzug, der in dieser Weise unmöglich ist; denn es ist das derjenige Teil des Gewandes, der von der Naht oben auf der Achsel zur Gürtung hinabführt. Nun geht er aber hier an der Gürtung vorbei, unter dem r. Unterarme durch, und scheint sich hier mit dem von der rechten Hand gehaltenen Gewandteil zu vereinigen. Es ist dafür keine andere Erklärung zu geben, als dass der Künstler die Wirklichkeit fälschte, um durch den in einheitlicher, schöner Linie verlaufenden Faltenzug eine Verbindung der vom rechten Unterarm horizontal geteilten Partien herzustellen und zugleich das Loch zwischen Brust und Oberarm auszufüllen[2]).

Von jeher hat man in der Figur, von der Repliken kaum existiren[3]), eine römische Kopie jener Statue der Aphrodite Kallipygos gesehen, von deren Heiligtum in Syrakus Athenaeus (XII, 80[554]) eine so anmutige Gründungslegende zu erzählen weiss. Zwei sicilische Bauernmädchen stritten mit einander, wer den schönern Hintern habe, und zeigten sich auf der Landstrasse den Vorübergehenden. Ein Jüngling, der Sohn eines Priesters von Syrakus, kam hinzu, und auch um seine Meinung gefragt, gab er staunend der Älteren den Preis. Verliebt kam er wieder in die Stadt und erzählte Alles seinem jüngeren Bruder. Der ging hinaus aufs Land, bewunderte die beiden Mädchen und verliebte sich in die Jüngere. Und der Bauer führte seine Töchter zu dem Priester und brachte ihn dazu, dass er sie den Söhnen vermähle. Die Mädchen aber hiessen nun bei den Bürgern „die mit dem schönen Hintern", wie der Jambograph Kerkidas erzählt:

ἦν καλλιπύγων ζεῦγος ἐν Συρακούσαις,

und aus Dankbarkeit weihten sie der Aphrodite ein Heiligtum und nannten sie „Kallipygos"[4]).

Dass diese Kallipygos uns in der Neapler Statue erhalten ist, blieb nicht unbestritten[5]).

---

[1]) Diese Annahme erwies sich bei Versuchen am Modell als notwendig: wird das Gewand mehr links aufgenommen, so bleibt für den zu Boden fallenden Teil zu wenig übrig.

[2]) Ich verdanke Herrn Dr. Bruno Schröder eine genaue Prüfung des Angeführten vor dem Berliner Abguss und verdeutlichende Skizzen.

[3]) Von den verschiedenen früher als Repliken erwähnten Gemmen scheint nur die eine schon bei Müller-Wieseler II, 276a, abgebildete Paste antik zu sein: Furtwängler, Berliner Gemmen n° 3679. — Die viel erwähnte Bronzefigur aus Arolsen (Gaedechens, S. 53, n° 79) bilden wir hier als Figur 3 nach dem Berliner Abguss (F-W 1480) mit gütiger Erlaubnis des Herrn Direktors Kekule von Stradonitz ab. Ihr Aussehen scheint den Verdacht, den schon die angegebene Herkunft (aus Pompeji) wachruft, zu bestätigen: das Motiv ist völlig unverstanden wiedergegeben; aus dem Gewand, das die Göttin von ihrem Hintern weghebt, ist hier eine Art Badetuch geworden, das den Hintern nie bedeckte, so dass die Geste der Figur durch nichts motiviert ist. Die Bronze gehört zu einer grossen Gruppe schlechter Fälschungen älterer Zeit. — Ob die von Bernoulli a. a. O. erwähnte Bronzestatuette in Madrid (abgeb. in schlechter Zeichnung: Revue arch. I. série, III [1846], S. 265) antik ist, lässt sich kaum feststellen. Es könnte höchstens eine alexandrinische oder kleinasiatische Caricatur sein: ein Negermädchen tanzend in einer der Kallipygos ähnlichen Geste; also nur ein Beweis für das Vorkommen ähnlicher Gesten in den Tänzen des Lebens.

[4]) Ob Kerkidas, der zur Zeit Philipps von Makedonien lebte (Christ, Literaturgesch. [3], S. 137), schon von der Gründung des Heiligtums erzählte, ist nicht klar. Athenaeus nennt als Quelle für den letzten Teil seiner Geschichte den Archelaos, der nach Reitzenstein (Pauly-Wissowa II, 454) mit dem wahrscheinlich unter Ptolemaios Euergetes lebenden Verfasser von Tiergeschichten identisch sein wird. — Ein sicherer Anhalt für die Zeit der Gründung des Heiligtums ist also aus Athenaeus nicht zu gewinnen: denn hat erst Archelaos die Gründungslegende, so ist es nicht ausgeschlossen, dass er sie im Anschluss an die Geschichte des Kerkidas für ein bestehendes Heiligtum der Aphrodite Kallipygos erfunden hat. — Den Beinamen „Kallipygos" wird Aphrodite da und dort seit uralten Zeiten getragen haben. Und dass die ganze Gründungslegende nichts ist wie eine zu dem alten Namen erfundene Geschichte, ist eine Möglichkeit, die auch erwogen werden muss.

[5]) Dagegen sprachen sich u. a. aus: Furtwängler bei Roscher I, Sp. 418, Kock im Hermes XXI, S. 406ff., Heydemann, Jahrb. d. J. II, 1887, S. 125 f., zuletzt Hauser im Text zu Arndt-Amelung, E-A 758.

Man fand das Motiv einer Göttin unwürdig[6]) und wollte in der Figur nichts weiter sehen als eine Hetäre oder höchstens eine Nymphe. Als Beweis diente eine unteritalische Vase des Neapler Museums[7]), sowie jener köstliche 39. Hetärenbrief des Alkiphron, in dem eine Hetäre einer andern von einem Gelage erzählt, bei dem zwei Mädchen um den Preis der Schönheit ihres Hintern stritten[8]) und wo eine Stelle wirklich wie eine Beschreibung unserer Statue anmutet: „Καὶ πρώτη Μυρρίνη τὸ ζώνιον λύσασα — βόμβυξ δ' ἦν τὸ χιτώνιον — δι' αὐτοῦ τρέμουσαν οἷον πιμελὴν ἢ πηκτὸν γάλα τὴν ὄσφυν ἀνεσάλευσεν ὑποβλέπουσα εἰς τοὐπίσω πρὸς τα κινήματα τῆς πύγης." Aber selbstverständlich beweist diese Stelle nicht, dass auch unsere Statue eine Hetäre darstelle, sondern nur, dass das Bewegungsmotiv kein vom Künstler frei erfundenes, sondern ein aus der Praxis raffinierter Hetären herübergenommenes ist — in deren Kreise werden wohl die Künstler überhaupt die Motive der späteren Aphrodite-Statuen gesehen haben. Und es ist doch ein gewichtiger Unterschied vorhanden zwischen der Statue und den andern Darstellungen: diese sind wirklich „buhlerisch"; denn sie rechnen alle mit den Zuschauern: nicht sich selbst sehen die Mädchen an, sondern sie lassen sich betrachten[9]). Und wenn auch einmal

Fig. 3.

in dem Briefe das Mädchen selbst nach ihrem Hintern sieht, so thut sie's mehr, um die Andern auf ihre Schönheit aufmerksam zu machen. All das fällt bei unserer Figur weg: ganz unbefangen betrachtet das Mädchen sich selbst. Der Künstler schuf ein in sich selbst geschlossenes Ganze, bei dem unsere Phantasie keine Zuschauer zu ergänzen braucht. Nun liegt aber auch nichts die Göttin Entwürdigendes mehr in dem Werke: warum sollte Aphrodite nicht ihre eigene Schönheit betrachten?[10])

[6]) Auch Jacob Burckhardt sagt im Cicerone (2. A. S. 450c): „Die Absichtlichkeit rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen, wenn man es auch nicht obscön nennen kann."

[7]) Abgeb. im Jahrb. 1887, S. 125, und schlecht photographisch bei Patroni, la ceramica nell' Italia meridionale, S. 87, Fig. 54. — Für die Nymphe „Kallipygos" konnte man auf die ebenda S. 124, Fig. 84, abgebildete Vase verweisen, wo eine Nymphe sich dem Dionysos von rückwärts zeigt, oder auf die im Arch. Anz. 1849, S. 98, als zur ehemaligen Sammlung Hope gehörig beschriebene ganz ähnliche Vase, wo „ein ithyphallischer Satyr einer bekleideten Bakchantin gegenübersteht, welche ihr Gewand nach Art der Kallipygos erhebt, und den verworfenen Sinn dieser Statue erklären hilft". Auch das hellenistische Relieffragment im Capitol bei Schreiber, Taf. 96, wäre zu nennen, wo es nicht klar ist, ob eine Hetäre oder eine Nymphe gemeint ist.

[8]) Dass diese Erzählung aus einem trimetrischen Originale übertragen ist, also auf eine ältere Quelle zurückgeht, hat Kock im Hermes XXI, S. 406 durch leichte Aenderungen des Textes deutlich gezeigt. Ob dieses Original gerade eine „mittlere" Komödie war, ist nicht auszumachen; es kann wohl auch einem der Jambographen angehören. — Dass solche Wettstreite üblich waren, dafür sprechen auch die beiden Epigramme der Anthologie V, 34 und 35 (Rufinus), die keineswegs, wie Kock will, auf die gleiche Quelle zurückgehen müssen.

[9]) Es gibt auch Gegenstücke hiezu: Figuren, die vorn mit beiden Händen das Gewand emporheben, um ihre Scham zu zeigen. Es ist eine Reihe von Hermaphroditenstatuen (Clarac 667, 1549 A; 668, 1554 A; 670, 1549), ferner ein in mehreren Exemplaren in der Sammlung des Herrn Fr. W. von Bissing vertretener Typus von Terracotten aus Aegypten, die bekränzte Mädchen in der beschriebenen Stellung wiedergeben, offenbar Mädchen des alexandrinischen Aphroditecultus. Alle diese Figuren lassen sich betrachten. Nur eine Berliner Paste (Furtwängler n° 3680) zeigt ein Mädchen in gleichem Motiv, das sich selber zu betrachten scheint: es senkt den Kopf.

[10]) Hauser, der, ohne Gründe anzuführen, ebenfalls unsere Figur nicht als Aphrodite gelten lässt, versucht (a. a. O.) eine andere Statue als Cultfigur des Syrakusaner Heiligtums nachzuweisen: die bekannte Aphrodite des Museums zu Syrakus (Friederichs-Wolters n° 1469), die in ihrer Rückseite besonders gut ausgearbeitet ist und, bei sonst vollständiger Nacktheit, ein von der Scham aus nach rückwärts gehendes Gewand zeigt, das den Hintern eben noch frei lässt. Die Figur entspricht im Motiv genau der Mediceischen Venus, und es ist ihr nur in der äusserlichsten Weise das beschriebene Gewand angefügt, wohl einem Wunsch des Bestellers zu Liebe. Eine würdige Darstellung der Aphrodite ›Kallipygos‹ als Cultfigur aber

Die Zeit und Schule, in der das Werk entstanden ist, näher zu bestimmen, ist unmöglich[11]). Furtwängler[12]) dachte einmal daran, sie sei ihrer Verwandtschaft mit der sog. Psyche von Capua wegen in die Generation nach Skopas und Praxiteles zu setzen. Doch wenn auch eine Ähnlichkeit im Motiv der beiden Werke nicht zu verkennen ist, so ist der Schritt von der „Psyche" zur Kallipygos doch noch ein sehr grosser, und es würden auch die Parallelen für eine derartig intime Toilettenscene in der Grossplastik der damaligen Zeit wohl fehlen. Auch die ganz hohe Gürtung spricht mehr für hellenistische Zeit, sowie die Art, wie das alte Motiv des über die eine Schulter gerutschten Gewandes[13]) hier weiter ausgebildet ist, indem die Brustwarze freiliegt. Analogien dafür sind uns nur aus später Zeit bekannt: von der Büste der „Klytia" und von dem sicher hellenistischer Zeit angehörigen Fragment einer weiblichen Figur, auf dem der Kopf einer Replik der „Sappho" sitzt[14]). In den Einzelformen ist kaum ein Material für stilistische Vergleichungen vorhanden. Gerade für die Gewandbehandlung fehlen Parallelen. Das Gewand ermangelt jeglichen speciellen Reizes; der Künstler hat es sich entgehen lassen, die neuartigen Verschiebungen des Stoffes irgendwie auf Draperieprobleme hin zu beobachten; er wollte das Gewand als nichts weiter wirken lassen, wie als Rahmen für das Nackte, besonders die zu Boden fallende Partie als ungebrochene Verticale, die den reichbewegten Contur des Körpers steigern sollte. Wir wissen für eine solche Praxis keine Parallelen, nicht in der hellenistischen Zeit, die sich gerade nie eine Gelegenheit entgehen lässt, durch complicierte Draperie zu wirken, aber auch nicht in der vorherigen Periode, von deren Ehrgeiz in der Durchbildung solcher Einzelheiten uns die für die Gesamtheit eine ähnliche Rolle spielende Draperie des sog. Apollo mit der Gans, in dem jetzt Furtwängler den Pothos des Skopas erkennt, Zeugnis gibt. Es muss unsere Figur das Ergebnis einer künstlerischen Richtung — sei es hellenistischer oder vielleicht auch frührömischer Zeit — sein, der es weniger auf reiche Durchbildung des Einzelnen als auf Schöpfung eines möglichst abgeschlossenen Ganzen ankam, und die — so können wir im Hinblick auf die Kallipygos vermuten — besonders schon viel behandelte Motive durch Schaffung neuer Constellationen, neuer Contraste in ein neues Licht zu rücken suchte[15]).

Denn so gering die Sicherheit einer Einreihung unserer Figur in Schulzusammenhänge ist, so gross ist doch die Zahl der Werke, die ihr durch das künstlerische Problem verwandt sind. Ja man kann sagen, dass die Kallipygos ein Specialfall des Problems ist, das in der späteren griechischen Rundplastik beinahe eine ebenso centrale Stellung einnahm, wie in der früheren die ruhig stehende Figur: des Problems der Drehung des Körpers um seine Achse. Das Bestreben, durch diese Drehung einen Reichtum an Formen und Bewegung für eine Ansicht sichtbar zu machen, der über die Ausbreitung der Formen in einer ruhigen, von Verkürzungen und Überschneidungen ziemlich freien Fläche hinausging, beschäftigte die griechische Kunst sehr früh: aus der Mitte des fünften Jahrhunderts kennen wir die Reliefs von Tänzerinnen an dem innern Thor des Heroons von Gjölbaschi[16]). Auf Vasen beginnen solche Motive in dem jüngsten, wohl ins

vermögen wir in dieser Statue nicht zu erkennen, die wir erst von ihrer Kehrseite betrachten müssen, um überhaupt zu erkennen, was ihr Wesentliches sein soll — während an der Neapler Figur das Motiv so fein auf diese eine Pointe hin concipiert ist, die auch von vorn deutlich wird. — Auch dass das Gewandmotiv der Venus von Syrakus noch einmal auf einem in Syrakus gefundenen Relief bei einer Nymphe vorkommt, kann kaum als Beweis für Hausers Hypothese gelten.

[11]) Der Jambograph Kerkidas kann nicht als terminus ante quem benützt werden. Denn wenn wir auch annehmen, dass schon bei ihm von der Gründung des Heiligtums die Rede war, so ist damit noch nicht gesagt, dass auch die Statue damals schon aufgestellt wurde. Das von den beiden Schwestern geweihte Heiligtum war sicher ganz bescheidener Natur, das später einmal erneuert und vielleicht von den Syrakusaner Lebemännern mit der Statue ausgestattet worden sein mag.

[12]) Meisterwerke, S. 648.

[13]) Ein seit dem 5. Jahrhundert häufiges Motiv (z. B. bei einer der »Thauschwestern«), das durch den auf der Wölbung der Brust aufliegenden Saum die Modellierung dem Auge sichtbar machen soll.

[14]) In Oxford; erw. von Furtwängler, Meisterwerke, S. 98, Anm. 2; Abguss jetzt auch in München. Es ist nicht Variante, sondern genaue Replik, an der nur ein Stück des Vorderhaares falsch ergänzt ist.

[15]) Es gibt eine Statue, die der Kallipygos stilistisch und im Motiv nahesteht: Clarac 710 B, 1729 B; mit anderem, jedenfalls auch modernen oder nicht zugehörigen Kopf im Museo Torlonia n° 213. Sie stellt ein Mädchen dar, das vom Rücken her ein grosses Gewand wie einen Bademantel über ihren Körper zieht, mit der Rechten über die Scham, mit der Linken über die linke Schulter; unter der rechten Achsel wird das Gewand von dem angedrückten Arm gehalten. Der Rücken ist hier ganz bedeckt und die Statue wohl nur für Vorderansicht berechnet; aber die starke Neigung nach ihrer rechten Seite gibt ihr einen ähnlichen Rhythmus, wie der der Kallipygos ist, und auch in dem Verhältnis des Gewandes zum Nackten liegt eine gewisse Verwandtschaft. Doch für die kunsthistorische Stellung der Kallipygos lernen wir auch aus dieser — offenbar schlecht gearbeiteten — Figur Nichts.

[16]) Abgeb. Collignon, griech. Plastik II, Fig. 97. — Die Figuren machen es sehr wahrscheinlich, dass auch die vielen ähnlichen Motive »neuattischer« Kunst auf Vorbilder des 5. Jahrhunderts zurückgehen: vergl. Furtwängler, Meisterwerke S. 202, Anm. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

vierte Jahrhundert zu datirenden attischen Stile; ein Beispiel ist die eine Nereide von der Thetis-Pelike aus Kameiros [17]). In der Rundplastik tritt diese Drehung erst viel später auf. Das erste Beispiel, wo das Problem schon sehr weit durchgeführt ist, ist die von Treu auf die Maenade des Skopas bezogene Statuette [18]). Hier zeigt sich, als Fortschritt gegenüber den Relieffiguren und als neue Errungenschaft des Motivs, die starke Durchbildung der Figur für verschiedene Ansichten. Es ist wohl die erste freigedachte Rundfigur, deren Profilansicht ebenso wichtig oder vielleicht wichtiger erscheint als die Faceansicht [19]). Von da an wird das Problem immer wieder aufgenommen und weiter durchgebildet, um eine immer grössere Weichheit in den Übergängen der verschiedenen Ansichten und so einen immer grösseren Reichtum an Ansichten zu schaffen. Die Höhepunkte der Entwicklung sind die Statue des flötenblasenden Silens in der Villa Borghese und die des Satyrs, der sein Schwänzchen betrachtet [20]). Erinnert schon diese Figur gegenständlich stark an die Kallipygos, so gehören in diesen Zusammenhang eine Reihe ihr noch mehr verwandter Figuren: die Hermaphroditen, die ihren Hintern im Spiegel betrachten [21]).

[17]) Salzmann, nécropole de Camiros, Pl. LVIII. — Das Charakteristische aller dieser in diesem Stil sehr häufigen Figuren ist das, dass sie in Profilstellung, die Brust zeigend, dass dem Beschauer zugewandte Bein vorsetzen. Dies entspricht aller Praxis in der früheren Malerei.

[18]) Mélanges Perrot, S. 317 ff.

[19]) Nicht die Rede ist hier natürlich von Giebelfiguren, die nur für Profil gedacht sind und daher zu den Reliefs gehören.

[20]) Bei einer in diese Entwicklung gehörigen Figur, der Berliner Maenade, ist das Problem nicht das einer möglichst grossen Vielansichtigkeit, sondern das einer möglichst reichen Faceansicht, in der der ganze Reichtum an seitlicher Bewegung erschöpfend sichtbar gemacht und zusammengefasst werden sollte.

[21]) Vgl. zuletzt Bulle, in Arndt-Amelung's E-A, Text zu 1381; über eine dort erwähnte Figur vgl. unten. — Klein irrt, wenn er die Erfindung dieses Motivs als später

Tanzende Figuren waren es von jeher, bei denen wir dieses Problem der Drehung beobachteten. Auch der Satyr, der sein Schwänzchen betrachtet, ist ein Tänzer [22]), und wie nahe die sich spiegelnden Hermaphroditen dem Tanze stehen, beweist eine gewöhnlich unter diesen aufgeführte herrliche Bronzestatuette, früher in Epinal, die wir hier Fig. 4 u. 5 in zwei Ansichten abbilden [23]). Die Figur, die auf den ersten Blick mit den spiegelnden fast identisch ist, hielt nie einen Spiegel. Dies beweist die Stellung der rechten Hand, die nichts weiter als eine Tanzgeste bedeutet [24]). Und auch der Kopf blickt nicht absichtlich nach dem Hintern, sondern er vollendet mit seiner Neigung nur den Rhythmus, in dem der ganze Körper schwingt: es ist ein Tanz. Und vom Tanze [25]) leitet sich auch die Bewegung der Kallipygos her [26]).

Doch wir dürfen einen wesentlichen Unterschied nicht vergessen, der die Kallipygos von den bisher betrachteten Statuen trennt. Bei allen diesen bedeutete die Drehung einen ausgesprochenen Chiasmus: die dem im Schreiten vorgesetzten Bein entsprechende Schulter tritt zurück, sodass der Körper in schraubenförmige Bewegung versetzt ist. Am Stärksten zeigt das der Silen Borghese. Bei der Kallipygos sehen wir nichts von Chiasmus; nach der Seite des Spielbeins hin wendet sich der ganze Körper, und auch der Kopf. Dieses weiche Abfliessen der Bewegung nach einer Seite [27]) verleiht der Statue jene Freiheit von allem Pathos der Geste, jenes graziöse Piano, das an ihr entzückt. Daher leitet sich auch die Weichheit der Übergänge von einer Ansicht zur andern, von deren Reichtum die beigegebenen Textabbildungen (Figg. 1 u. 2) nur eine dürftige Vorstellung geben. In der That genügt eine geringe Verschiebung des Standpunktes, dass sich dem Beschauer wieder eine neue, in sich abgeschlossene Ansicht darbiete. Die Statue muss so aufgestellt gewesen sein, dass man sie umwandeln konnte: in einem Rundtempel, wie die Knidierin [28]), von allen Seiten sichtbar, müssen wir sie uns denken.

Walther Riezler.

---

wie desjenigen der Kallipygos ansieht (Praxiteles, S. 270, Anm. 1). Wenn der Hermaphrodit auch »praktischer« geworden ist, so ist er im Motiv doch einfacher, reliefmässiger. Aber auch decorativer, spielerischer: durch das Weglassen des Spiegels ist die Figur in die Sphäre des Concentrirt-Plastischen, des Monumentalen gehoben.

[22]) Vgl. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek n° 466.

[23]) Reinach, Répertoire II, S. 176, n° 2. Album des musées de province, pl. VI und VII (hienach die Abb.). Reinach, Musée de Saint-Germain n° 118. — Hoch 0,48.

[24]) Im Tanz der Satyrn, wie er auf Vasen dargestellt ist, ist dieses Zurückbiegen der Hand etwas ganz Gewöhnliches. Wir geben hier eine Auswahl der zahlreichen Beispiele: Wiener Vorlegeblätter E 7—8, Satyrspielvase, Figur des »Nikoledes«. Röm. Mitt. 1897, Taf. IV und V. Mon. d. J. IV 34. Arch. Anz. VII S. 166. Annali 1884, Tav. d'agg. M. Journ. hell. St. XI Taf. XI. Compte rendu 1861, VI.

[25]) Ob bei den sich spiegelnden Hermaphroditen direct eine in den Tanz eingelegte „Spiegeltour" gemeint ist, wie Bulle (a. a. O.) will, ist doch zweifelhaft.

[26]) Die „κινήματα τῆς πύγης" bei Alkiphron lassen an die arabischen Bauchtänze denken. Eine Tänzerin mit stark zurückblickendem Kopf, auch mit Gewand, zeigt die Statue bei Reinach Rép. II 398, 7. — Unter den Terracotten lassen sich zahlreiche Beispiele finden. — Ein Tänzer des gleichen Motivs, aber deutlich ins Obscöne gewendet, abgeb. im Arch. Anz. 1894, S. 121.

[27]) Wir kennen es von einfachen Motiven „praxitelischer" Art, z. B. dem „Eros von Centocelle" (während die „Psyche von Capua" den Chiasmus zeigte), und aus hellenistischer Zeit von einigen Gewandstatuen: von dem vor der Schlange erschreckenden Mädchen im Capitol: Helbig [2], 540, und von der Statuette im Besitz von Paul Arndt, Mélanges Perrot, S. 205 (Joubin), die beide unter einander und im Motiv auch mit der Kallipygos verwandt sind. — Bei Tänzerinnen auf Reliefs ist es selten: ein Beispiel ist die Krotalenschlägerin der „Vase Borghese".

[28]) Lukian, Amores 13.

579. Relief vom Grabmale eines Lehrers, von Rhodos.

Berlin, bei Freiherrn F. Hiller von Gärtringen.

Hermes XXXVII (1902), S. 121 ff. (Hiller von Gärtringen und Robert), mit Tafel.

Gefunden in oder bei Trianta (in der Nähe des alten Ialysos) auf Rhodos, in Alexandria für Freiherrn F. Hiller von Gärtringen erworben, in dessen Wohnung in Berlin es sich jetzt befindet.

Marmor. Länge 1,005, Höhe 0,31, Dicke durchschnittlich 0,09 m. Die Rückseite zeigt Löcher für eine Thürangel und ist stark abgetreten; augenscheinlich hat der Stein, mit der Stirnseite nach unten, lange Zeit als Schwelle gedient. Spuren U-förmiger Klammern auf der Oberfläche und Bossen an den Seitenflächen, die in entsprechende Vertiefungen der einst anschliessenden Blöcke sich einfügten (vgl. die Abbildungen Lübke's a. a. O. S. 122 f.), beweisen, im Einklang mit der rücksichtslosen Durchschneidung der Reliefdarstellung, dass die Platte aus einem grösseren architektonischen Zusammenhang herausgerissen ist und die ursprünglich benachbarten Steine den Rest der Figuren und der oberhalb des Reliefs, zu beiden Seiten der Schrifttafel, angebrachten Ornamente enthielten. Wie viel links und rechts fehlt, lässt sich ungefähr aus der Composition des Reliefs und dem Maass der Klammerlöcher, ziemlich bestimmt aber aus den genannten Ornamenten ermessen, deren Fortsetzungen, je ein genaues Gegenstück des Erhaltenen und je ein Mittelstück, vermutlich eine Rosette, in den Anschlussblöcken bequem Platz finden mussten. Danach ist die Breite des Fehlenden auf zusammen 0,32 m, die Gesamtlänge des Frieses auf etwa 1,325 m von den Herausgebern berechnet worden. Sie haben es ferner höchst wahrscheinlich gemacht, dass dieser Fries den Sturz einer Tür decorierte, die nach Art der antiken Marmortür an dem römischen Palazzo Simonetti[1]) vor eine Fassade ein wenig vortrat und bei einer Gesamtbreite von etwa 1,345 m eine lichte Höhe von etwa 1,86 m hatte. Dass es die Thür eines Grabmals war, beweist der Inhalt der Reliefdarstellung.

Über dem Relief befindet sich in einem profilierten Rahmen die Inschrift

ΙΕΡΩΝΥΜΟΥ
ΤΟΥ ΣΙΜΥΛΙΝΟΥ ΤΛΩΙΟΥ

die den Verstorbenen, Hieronymos, des Simylinos Sohn, als Tloer bezeichnet; dass damit ein Rhodier, kein Lykier gemeint ist, hat Hiller (Hermes, S. 143) dargelegt. In dem vertieften Streifen unter dem Relief nennt sich der Künstler:

ΔΑΜΑΤΡΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

Der Friesstreifen ist annähernd im ersten Drittel seiner ursprünglichen Ausdehnung durch einen nach oben sich etwas verjüngenden, in 8 Quadern geteilten Pfeiler unterbrochen, der zunächst die linke Scene sehr bestimmt von dem Übrigen trennt. Es ist eine Schulscene, ähnlich wie in den Philosophenmosaiken von Torre Annunziata und Umbra Sarsina[2]); wir dürfen daraus schliessen, dass der Verstorbene Lehrer war, und haben in der Hauptperson dieser Scene sein Bildnis zu erkennen. Auf einer halbkreisförmig nach dem Beschauer zu sich öffnenden Steinbank sitzt schräg nach vorn Hieronymos, der aus der Schriftrolle vorliest, dicht an seiner Rechten ein Zuhörer, von dem nur ein kleiner Teil auf dem Hauptblock Platz gefunden hat, am rechten Ende der Bank ein zweiter, der, die Unterarme auf die Oberschenkel gelegt und einen Stock schräg auf den Boden stützend, in andächtiges Lauschen versunken scheint. Zu diesen drei Hauptfiguren, die alle das Himation tragen, kommt, im gleichen Gewand, ein ruhig stehender Mann rechts, der dem Andächtigen die rechte Hand auf die linke Schulter legt und nach links, wohl auf den Lehrer, blickt, und eine leichter bekleidete, jugendliche Gestalt jenseits der Bank, die vorgebeugt stehend den rechten Arm auf die Bank stützt. Man wird nicht fehl gehen, wenn man am linken Ende des Reliefs neben der Fortsetzung des Sitzenden eine dritte stehende Figur annimmt.

Rechts von dem Pfeiler finden wir ein Bild aus der Unterwelt in zwei allerdings weniger scharf getrennten Scenen, deren Grenze, fast genau so weit wie der Pfeiler von der Mitte der Inschrifttafel entfernt, von der Lücke zwischen der Flügelfigur und ihrer linken Nachbarin gebildet wird. Man erkennt neben dem Pfeiler den mit Fussflügeln, Chlamys, vielleicht auch einem Petasos in der Linken ausgestatteten Hermes, die dicht verhüllte Persephone, die das Scepter

[1]) Bull. Com. 1896, Taf. 6. 7.

[2]) Abbildungen Röm. Mitt. 1897, S. 328 ff.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

in der Linken schräg vor sich hinlehnt, die Rechte gegen die Hüfte stützt, und den etwas schräg nach links thronenden Hades, der sein Scepter in ähnlicher Weise in der Rechten hält. Es folgen drei nicht göttliche Wesen, wahrscheinlich „Selige". Zunächst, genau in Vorderansicht und dadurch von der Göttergruppe, von den nächsten Figuren durch eine erheblichere Lücke getrennt, ein Mann in Himation, der in ganz schlichter Haltung den Stock aufstützt und den Kopf, der noch jetzt als bärtig zu erkennen ist (Hermes S. 131), leicht gegen die linke Schulter neigt. Auf einem Felsen sitzen sodann nach rechts ein Jüngling mit umgeschlungener Chlamys, der die Hände um das rechte Knie verschränkt, und eine Frau in Chiton und Himation, die die linke Hand auf dem linken Knie ruhen lässt und, den rechten Ellbogen auf das Knie stützend, die Hand an Kinn oder Wange legt. Ein, wie es scheint, unbelaubter Stamm jenseits des Felsens dicht neben der Frau deutet die Gefilde der Seligen an; ob eine Schlange ihn umwindet (so Gruppe, Hermes S. 131, 3), ist unsicher; dagegen scheint es mir sicher, dass nicht nur ein kahler Stamm dargestellt ist.

Die dritte, rechts unvollständige Scene wird eingeleitet durch eine ruhig stehende weibliche Gestalt in hochgegürtetem Chiton und über den linken Arm geworfenem Himation, die mit grossen Schmetterlingsflügeln ausgestattet ist. Nach rechts blickend, hält sie in der gesenkten Rechten schräg abwärts gerichtet einen Stab oder eine Gerte, deren Ende sich von dem Felsensitz der folgenden Figur in schwachem Relief abhebt. Diese Sitzende ist ganz nach rechts gewendet, schlägt das rechte Bein über das linke, legt den linken Arm auf den rechten Oberschenkel, den rechten Ellbogen auf den linken Arm und stützt das Kinn auf die rechte Hand; ein faltenreiches Himation verhüllt die ganze Gestalt mitsamt beiden Armen, wie es scheint auch das Hinterhaupt. Als letzte erscheint in beträchtlich grösseren Proportionen ein bis über die Kniee versinkendes Weib in hochgegürtetem Chiton, das in den erhobenen Händen ein segelartig über dem Haupt sich blähendes Gewand hält. Im Gegensatz zu den Seligen sehen wir hier Büsser dargestellt. Die geflügelte Figur ist überzeugend auf Nemesis als Totenrichterin gedeutet worden[3]); die in den Tartaros versinkende Büsserin und die „mit ihrem Sitz gleichsam verwachsene" Verhüllte, die Robert und Hiller als Lethe aufzufassen geneigt sind, bleiben besser unbenannt. Es folgten ursprünglich wohl noch zwei Gestalten, nach der ziemlich streng symmetrischen Anlage des Erhaltenen zunächst vermutlich eine nach links sitzende, dann als Abschluss dieser Büsserscene eine stehende als Gegenstück der Nemesis.

Die angenommene Dreiteilung der Reliefcomposition hat sich bei der Einzelbetrachtung bestätigt. Dass die sechsfigurige Mittelgruppe in zwei Teile von je drei Figuren zerfällt, lehren die Maasse — die Achse der oberen Inschrifttafel streift eben noch den Hades, die der unteren Inschrift liegt ein wenig weiter links — und die entschiedene Abwendung der beiden Mittelfiguren. Es sind also die drei Götter und die drei Seligen deutlich geschieden. Fraglich ist, ob man die Isolierung des ersten Seligen für bedeutsam halten und diesen demzufolge als den Verstorbenen erklären darf; die fast statuarische Erscheinung (Hermes S. 130) beweist deshalb nichts, weil sie auch bei anderen Figuren des Reliefs sich findet.

Nach Robert's Annahme spielt die Schulscene in der Oberwelt, alles Übrige im Hades; er fasst den Pfeiler in ähnlichem Sinne wie den Torpfeiler oder -bogen, der auf römischen Sarkophagen gern zur Scenentrennung und speciell zur Andeutung des Hadeseingangs verwendet wird. Aber dieser nach oben sich verjüngende Pfeiler, dem jede Andeutung eines Bogens fehlt, kann sehr wohl frei aufragend gedacht werden, wie der Träger der Sonnenuhr in den genannten Mosaiken oder ähnliche Pfeiler, die in hellenistischen Grabreliefen Attribute der Verstorbenen oder Weihgaben (Wollkorb, Ciste, Fächer, Füllhorn) tragen[4]); er dient also zwar zur Scenentrennung, schwerlich aber zur Andeutung eines Eingangs, und kann ebensogut im Hadesinnern stehen wie an der Pforte. Nur wenn es feststände, dass die Figur neben Hades Hieronymos darstellt, müsste man wohl die linke Scene, in der der Verstorbene gewiss vorkam, vom Hades trennen, d. h. in die Oberwelt verlegen. Wahrscheinlicher ist Einheit des Ortes innerhalb der ganzen Darstellung; dann spielt die Schulscene der anderen gleichzeitig in einem „besonderen, für auserlesene Geister reservierten Teil des Hades". Die Mittelscene würde Unterweltsgottheiten und namenlose Selige darstellen, während links und rechts etwas Besonderes vorginge: hier Unterweltsstrafen für Schuldbeladene, dort, als tröstliches Gegenbild dazu, die Fortsetzung der Tätigkeit, der Hieronymos sein Erdenleben gewidmet hatte.

Der Künstler des Werkes, Damatrios, ist unbekannt. Die Buchstabenformen weisen die

[3]) Zugestimmt hat auch Ruhl, de mortuorum judicio (Religionsgesch. Versuche II 2) S. 97.

[4]) Janssen, grieksche en rom. Grabreliefs n° 32. 42. 34. Phot. d. athen. Inst. Samos 32. 36.

Inschriften und damit das Relief in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Chr. Aus der lehrhaften, parainetischen Fassung der gesamten Darstellung, welche sich zu den schlichten, tendenzlosen Genrebildern älterer Grabsteine in merklichen Gegensatz stellt, spricht der Geist der hellenistischen Epoche, deren Denkmäler durch dieses sepulcrale Bildwerk eine erwünschte Vermehrung erfahren. Die Sphäre, in die es gehört, wird am besten durch die bekannte Homerapotheose des Archelaos von Priene[5]) bezeichnet, die unter dem Einfluss gelehrter Dichtung entstanden ist. Der Stil unseres Reliefs bestätigt dieses Urteil. Auf hellenistische Epoche im Allgemeinen deutet die Schlankheit und Kleinköpfigkeit, die an den stehenden Figuren am besten zu beobachten ist, die hohe Gürtung, das pathetische und zugleich lässige Thronen des Hades, Stellung und Gewandmotive der verhüllt Sitzenden[6]), die Schmetterlingsflügel der Nemesis, endlich eine gewisse routinierte Flüchtigkeit, die sich festgeprägter Formeln mit Geschicklichkeit bedient. Dass ältere Kunst, speciell die des fünften Jahrhunderts, in solchen Zügen des Reliefs nachklingt, hat schon Robert bemerkt, der auf die polygnotischen Typen der drei sitzenden Gestalten der rechten Hälfte hinweist. Man darf hinzufügen, dass die lockere Compositionsweise des Ganzen an die langgestreckten Basisreliefe der Phidias'schen Götterbilder und verwandte Friese erinnert und dass dieser Eindruck verstärkt wird durch die gleichmässige Füllung der Bildhöhe, den Isokephalismos, der so streng durchgeführt ist, dass die sitzende, besonders aber die versinkende Gestalt ohne innerliche Motivierung unverhältnismässig gross ausfielen. Im Ganzen darf man den Stil akademisch nennen und ihn insofern mit dem der neuattischen Reliefe vergleichen, von denen das Relief des Damatrios im Übrigen wesentlich verschieden ist; eine genauere Analogie aus attischem Kreise bietet der sicher hellenistische, aber nicht näher datierbare Fries aus dem Ilissos dar[7]). Seine nächsten Verwandten sind, ausser hellenistischen Grabsteinen[8]), die wenig jüngere Homerapotheose des Archelaos und die allerdings schärfer und détaillierter gearbeitete Musenbasis von Halikarnass[9]), Werke, deren nahe Beziehung zu Rhodos Amelung und im Anschluss an ihn Watzinger nachgewiesen hat[10]), und der Gigantenfries des Hekatetempels von Lagina, der dem letzten Jahrhundert vor Chr. zugewiesen worden ist[11]) und in der Tat eine weitere Lockerung dieses äusserlich decorativen Stils erkennen lässt.

Bruno Sauer.

---

[5]) Brunn-Bruckmann 50. Watzinger, Relief des Archelaos (63. Berl. Winckelmannsprogramm), setzt dieses Werk in die Zeit des Ptolemaios IV., nach meiner Ansicht um einige Jahrzehnte zu früh. Über die genaue Datierung an anderem Ort; vorläufig vgl. Verhandl. der Philologenversammlung in Halle (1903), S. 21 f.

[6]) Sehr ähnlich Kekule, Thonfiguren aus Tanagra Taf. 10. Winter, Typenkatalog II 111, 7. Wesentlich schlichter componiert sind die Trauernden in dem sepulcralen Metopenrelief Ath. Mitt. 1893, Taf. 1, und in den Giebeln des sidonischen Sarkophages der Klagefrauen.

[7]) Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1894 Taf. 8, S. 139 f. (Skias).

[8]) Vgl. die Anm. 4 angeführten und Janssen 38. 33, ferner den andächtig Lauschenden und die Verhüllte in der rechten Scene mit dem alexandrinischen Grabrelief bei Pfuhl, Ath. Mitt. 26 (1901) S. 273, den Hades mit S. 284 ebenda.

[9]) Trendelenburg, Musenchor. Bessere Abbildung bei Watzinger Taf. 2.

[10]) Amelung, Basis d. Praxiteles S. 44. 79 ff. Watzinger a. a O.

[11]) Bull. de Corr. Hell. 19 (1895), Taf. 10 ff. S. 235 ff. (Chamonard). Man vergleiche besonders die Mittelfigur von Tafel 13 mit der Versinkenden und andererseits der Nemesis des Damatrios.

580. Reliefs am Constantinsbogen.

Rom.

Lafreri, Speculum Romanae magnificentiae, Taff. 28 u. 29. Bellori, Veteres arcus Augustorum, Taff. 42—44. Rossini, gli archi trionfali, Taf. 73. Alinari, Phot. 17321 und 17322. Beschreibung der Stadt Rom III, 1, S. 318. Petersen, vom alten Rom[2], S. 43. Wickhoff-Strong, roman art, S. VIII u. 113. Courbaud, le bas-relief romain, S. 146 ff. Springer-Michaelis, Handbuch[7], S. 415. Studniczka, tropaeum Traiani, S. 107.

Die auf beiden Seiten im Mittelthor des Constantinsbogens eingelassenen, aus je zwei Platten zusammengesetzten Reliefs bilden den Teil eines grösseren Ganzen, dessen andere, ebenfalls aus vier Platten bestehende Hälfte am gleichen Bogen die Attica schmückt. Die Composition ist vollständig auseinandergerissen, mit der Absicht, die zweimal wiederkehrende Figur des Kaisers im Durchgang decorativ zu benutzen. Den ursprünglichen Zusammenhang giebt die umstehend (Fig. 1) abgebildete, im Détail vielfach ungenaue Zeichnung bei Rossini wieder. Es war ein colossaler Fries von circa 20 m Länge, dessen Darstellung in zwei Scenen zerfällt, die äusserlich kaum von einander getrennt sind. Die eine links ist von geringem Umfang. Hier hält der Kaiser, geführt von der als Amazone gebildeten, mit Schwert und Lanze ausgerüsteten Roma und bekränzt von der schwebenden Victoria, die in der Linken einen Palmzweig trägt, seinen Einzug in die Stadt. Seine Rechte ist im Redegestus erhoben, die Linke hielt ein jetzt verlorenes Attribut, von dem nur an der linken Schulter noch eine Ansatzspur erhalten ist. Sein Gefolge besteht aus Lanzen- und Vexillaträgern sowie einem Lictor mit Ruthenbündel und Beil. Die zweite Scene rechts zeigt ein wildes Schlachtgetümmel von grosser Ausdehnung. Inmitten seiner Soldaten erringt der Kaiser einen entscheidenden Sieg über Barbaren, die in vollständiger Auflösung begriffen, teils erschlagen und gefangen sind, teils den Sieger um Gnade anflehen. Sehr wahrscheinlich ist in den acht Platten, abgesehen von einer geringfügigen Verletzung der beiden Seitenenden, die durch Abmeisselung der ursprünglichen Einfassung zum Zweck der neuen Einmauerung verursacht wurde, das Relief in seinem einstigen Bestande vollständig erhalten. Links ist im Vordergrund durch den Baum neben der Roma, im Hintergrund durch das Thor, in dessen Tiefe die Fortsetzung des kaiserlichen Gefolges sichtbar wird, ein passender Abschluss gegeben, rechts rahmt hinter den drei Reitern abermals ein Baum die nur hier locker werdende Composition ein. Dafür, dass die Schlachtscene sich nicht weiter fortsetzte, spricht der Umstand, dass der Kaiser jetzt genau den Mittelpunkt derselben bildet.

Die Barbaren sind durch Gesichtstypus und Tracht deutlich als Daker charakterisiert; die Darstellung ist daher schon seit ihrer ersten Veröffentlichung auf die dakischen Kriege des Trajan bezogen und zu den Stücken gerechnet worden, die von einem Bauwerk dieses Kaisers zum Schmuck des Constantinsbogens herübergenommen sind. In trajanische Zeit weist auch der Stil der Bildwerke, die den Durchgangsreliefs am Titusbogen (Brunn-Bruckmann 497) aus der Zeit des Domitian sehr nahe stehen. Nur ist an die Stelle der hier herrschenden klaren Gliederung der einzelnen Gruppen ein stärkeres Ineinanderschieben der Massen getreten, wodurch eine gewisse Unübersichtlichkeit entsteht; es ist nicht mehr wie am Titusbogen jede einzelne Figur auf den ersten Blick in ihrem Motiv kenntlich. Immerhin wirkt die Composition als Ganzes genommen vortrefflich und steht in vorteilhaftem Gegensatz sowohl durch ihre Lebendigkeit zu der Steifheit der im Détail (so in der Angabe des landschaftlichen Hintergrundes) vielfach verwandten Reliefs am Trajansbogen von Benevent, als auch durch die geschickte Scheidung der verschiedenen Gründe zu den Scenen der Trajanssäule.

Während auf der Trajanssäule der Verlauf der beiden dakischen Kriege in einer Reihe von Einzelscenen geschildert ist, giebt das Relief des Constantinsbogens keine bestimmte Begebenheit aus einem derselben wieder, sondern eine zusammenfassende Darstellung der völligen Unterwerfung der Feinde, die den feierlichen Empfang des siegreichen Kaisers in Rom zur Folge hat. Die hinter dem Feldherrn von den fellgeschmückten signiferi getragenen Prätorianersigna[1]) zeigen an,

[1]) A. v. Domaszewski, die Fahnen im römischen Heere S. 56 ff. Das eine der beiden Prätorianersigna, das zum Teil ergänzt ist, zeigt von unten nach oben Quaste, imago, liegenden Kranz, aufrechten Kranz, corona muralis, bei dem andern sind nur die Quaste, der Kranz, die corona muralis und der Adler auf dem Querholze mit Bändern sichtbar

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1904.

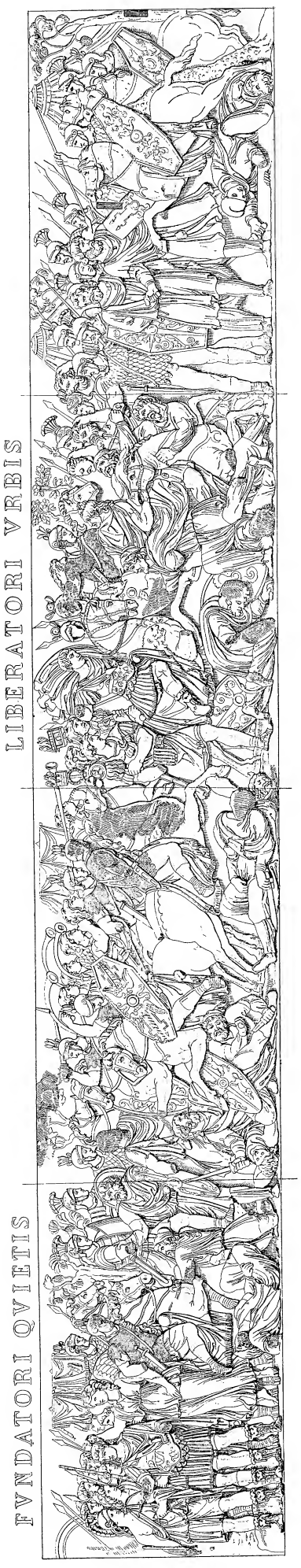


Fig. 1.

dass der Kaiser im Handgemenge mit dem Feinde von seiner Leibgarde, den prätorischen Cohorten und den zu ihnen gehörigen Reiterabteilungen, umgeben ist. Über einen gefallenen Barbaren hinwegsprengend zückt er die Lanze gegen einen zweiten, durch die Kopfbedeckung, den pileus, als Führer gekennzeichneten, der sich bittend vor ihm niederwirft. Der neben dem Kaiser reitende Offizier hält in der erhobenen Rechten den Helm desselben, so dass die Züge des Imperators dem Beschauer möglichst sichtbar blieben. Das kaiserliche Pferd ist unter der Schabracke noch mit zwei Löwenfellen geschmückt, deren Köpfe vorne auf der Brust untereinander verbunden sind. Die römische Reiterei trägt den Schuppen- oder den Kettenpanzer und, wie auch der Kaiser selbst, den von der Rosettenscheibe und zwei Federn gekrönten Helm, das Fussvolk den Riemenpanzer und den Helm mit Federbusch. Einer der Prätorianer hinter den abgeschlagenen Dakerköpfen hält ausser der gewöhnlichen Lanze noch das Pilum, das sich auf den Reliefs der Trajanssäule nie findet. Es hat die beistehend (Fig. 2) abgebildete, von Bellori und Rossini völlig missverstandene Gestalt, die der auf den Soldatengrabsteinen[2]) des ersten Jahrhunderts n. Chr. vorkommenden in der Leichtigkeit der Form nahesteht, in der Verbindung des Holzschaftes mit der Eisenspitze aber Sonderheiten zeigt. Die Barbaren tragen durchgehends ovale, die Römer eckige Schilde. Eine Ausnahme macht der mit einem geflügelten Löwen und einem Stier verzierte, hinter dem Kopfe des kaiserlichen Pferdes sichtbare Schild, den der nach rechts eilende, von einem römischen Reiter am Haare gepackte Barbar mit dem ausdrucksvollen, wenig an den Dakertypus erinnernden Kopfe zu halten scheint.

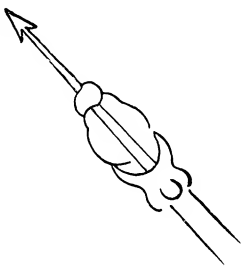


Fig. 2.

Die Reliefcomposition verherrlicht zwar den trajanischen Dakerkrieg, aber die Köpfe der beiden Kaiserfiguren zeigen nicht das Porträt des Trajan. Das wird durch eine Vergleichung des besser als das der Reiterfigur erhaltenen Gesichtes der Einzugsscene mit den Reliefs des Bogens von Benevent, welche die charakteristischen Züge des Kaisers vortrefflich wiedergeben, ohne Weiteres klar. Das Haar fällt nicht wie bei Trajan tief in die Stirn hinein, so dass diese sehr niedrig erscheint, die Stirnknochen springen weniger

[2]) Lindenschmit, die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit I, Heft 8, Taf. 6. III, Heft 6, Taf. 5.

weit über die Augen vor, die nicht so schmal gebildet sind. Das Untergesicht ist leider zu stark beschädigt, um sichere Beobachtungen zu erlauben. Trotz seiner schlechten Erhaltung lässt sich jedoch in dem Kopf ein Bild des Kaisers Constantin erkennen, das den Münzdarstellungen wohl entspricht, und zwar ist dasselbe durch Überarbeitung des Trajanporträts entstanden, die bei der Bartlosigkeit dieses Fürsten keine besonderen Schwierigkeiten machen konnte. Die Haare wurden aus der Stirn fortgemeisselt, die Augenpartie verändert. Die Behandlung der Haare wie der Augenlider weicht von der der übrigen Köpfe bedeutend ab. Die Augensterne sind angegeben[3]), ein wichtiges Anzeichen der späteren Überarbeitung. Eine Folge der letzteren ist, dass der Kopf, wie auch der des reitenden Kaisers, klein im Verhältnis zu seiner Umgebung erscheint.

Bei der willkürlichen Verwendung von Bildwerken früherer Zeiten zur Ausschmückung des Constantinsbogens darf es nicht Wunder nehmen, wenn ausser der Zerstückelung derselben auch Veränderungen an ihnen vorgenommen wurden. Es wäre sogar auffallend, wenn man an der exponiertesten Stelle des Bogens, unter den auf Constantin gemünzten Inschriften liberatori urbis, fundatori quietis, das Bild des Trajan hätte stehen lassen.

Wie der vermutlich vom Trajansforum stammende Fries ursprünglich verwendet war, lässt sich nicht mehr ausmachen. Dass er nicht, wie Canina (Edifizi di Roma antica I, S. 281) meinte, von einem Triumphbogen stammt, beweisen seine Maasse.

J. Sieveking.

---

[3]) Wie mir W. Amelung, der auf meine Bitte das Original untersucht hat, mitteilt. Derselbe versichert auch, dass der Kopf nie gebrochen gewesen ist.

581. Weiblicher Kopf.

Sammlung T. Humphrey Ward, London.

Journal of hellenic studies XIV (1894), pl. V, p. 198 ff. (E. Sellers). — Burlington Fine Arts Club, Exhibition of ancient greek art, London 1904, pl. III und IV; p. 8, nº 2. — Furtwängler, Statuencopieen I, p. 3, Anm. 2. — Gazette des beaux-arts 1894, p. 149 f. (S. Reinach). — Mahler, Polyklet, p. 97. — W. Klein, griechische Kunstgeschichte I, 394. — Ich selbst habe das Original noch nicht gesehen.

Aus Palazzo Borghese in Rom. Gesichtslänge 0,172 m. In Gips ergänzt sind die Nase, ein kleines Stück des Kinnes und der grösste Teil des Halses (bis auf geringe Reste an beiden Seiten). In der Haarbinde hinter dem linken Ohre nach Ausweis des Lichtdruckes ein Loch, das wohl zur Befestigung von metallenem Zierrate diente.

Die Oberfläche des Kopfes, als dessen Material „Inselmarmor" genannt wird, ist gut erhalten. Der Kopf wird von Denjenigen, die den Marmor selbst untersucht haben, als griechische Originalarbeit bezeichnet. Er ist ein Werk aus der Übergangszeit vom archaischen zum strengen Stile, aus dem vierten oder fünften Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts. Wie die erste Herausgeberin richtig bemerkt hat, erinnert er, in der Gesammtanlage wie in Einzelheiten, ganz auffällig an den Kopf der „Aphrodite" auf dem sogenannten Ludovisischen Throne, der jetzt im Thermenmuseum aufgestellt ist [1]). Bei beiden breitet sich das Haar strahlenförmig vom Wirbel aus bis zu der breiten, um den Kopf gelegten Binde [2]). Unterhalb derselben findet es am Ludovisischen Kopfe keine directe Fortsetzung, sondern verschwindet unter den Strähnen, die von der Stirn seitwärts gestrichen sind, und vereinigt sich mit ihnen. Am Rundkopfe hingegen verbinden sich die seitlichen Wellen des Stirnhaares mit den durch die Binde durchgezogenen Strähnen des Haares am Hinterhaupte zu einem Schopfe, der auf den Nacken fiel und wohl unten geknotet war. Aus dieser reichen Haarfülle taucht bei beiden Köpfen an ganz unrichtiger Stelle die Ohrmuschel auf. Am Rundkopfe stehen die

Fig. 1

Ohren in verschiedener Höhe — das linke niedriger, aber auch dieses der Natur gegenüber immer noch viel zu hoch. Diese seltsame Gestaltung des Profils ist so auffällig und ungewöhnlich, dass man in der That versucht ist, mit E. Sellers beide Werke dem nämlichen Meister zuzuschreiben. Dieser war wahrscheinlich ein Attiker: ein Werk wie die Frauenstatue des Euthydikos [3]) darf als nächste Vorgängerin, Köpfe wie die von Furtwängler [4]) dem jungen Phidias zugeschriebenen, in Petersburg und bei Baron Barracco, oder wie der in der Madrider Doppelherme mit dem sog. Sapphotypus vereinigte Eroskopf [5]), dann auch die Neapler Bronzeherme einer Amazone [6]), als unmittelbare Nachfolger dieses Kopftypus bezeichnet werden.

Die Deutung des Kopfes hängt von der Benennung des stilverwandten Kopfes auf dem Ludovisischen Throne ab. Wie dort, so kann auch hier zunächst die Deutung zwischen einer Göttin und einer Sterblichen schwanken.

[1]) Hier Figur 1. Helbig, Führer[3] II, 938a.

[2]) Am Londoner Kopfe ist dieselbe hinten geknotet: s. die Abb. im Journ. of hell. stud., p. 199, Fig. 2.

[3]) Brunn-Bruckmann, 459.

[4]) Meisterwerke, p. 88 ff.

[5]) Ebenda, p. 101; Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 1646—48.

[6]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 300; Brunn-Bruckmann, 337.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1905.

582. Fragment eines Grabreliefs.

London, Lansdowne House.

Michaelis, ancient marbles in Great Britain p. 437, nº 1. Derselbe in der Arch. Zeit. 1880, p. 81, Taf. 9 (und Figur auf p. 82). Conze, attische Grabreliefs, Taf. CXVI, nº 586. Burlington Fine Arts Club, Exhibition of ancient greek art, London 1904, pl. V, p. 9, nº 4 (E. Sellers). Friederichs-Wolters 1035. C. J. A. II, 4294. Furtwängler, Sammlung Saburoff, Sculpturen-Einleitung, p. 12. Collignon, hist. de la sculpture grecque II, p. 153, fig. 76. — Ich kenne das Original nicht.

Pentelischer Marmor. Hoch 0,67, breit 0,455. Relieferhebung des Kopfes vom Grunde 0,155 m. Auf der Spitze des Giebels war das (verloren gegangene) Mittelakroter besonders aufgesetzt. Im Übrigen vorzüglich erhalten. Im linken Ohrläppchen ein Loch für den Ohrschmuck. Im Haar eine dreifache Binde. Auf dem Architrav die Inschrift . . .]ομένο(υ)ς θυγα[τήρ. Die Herkunft des Stückes aus Attika ist durch äußere Zeugnisse nicht sicher gestellt.

Das Fragment gehört offenbar zur Figur einer Sitzenden, welcher, wie z. B. auf der Stele der Hegeso [1]), eine Dienerin gegenüber gestanden haben mag. Ob die Verschleierung wirklich, wie Michaelis annimmt, darauf hinweist, daß die Dargestellte verheiratet war, bedarf noch genauerer Feststellung: auf dem Inschriftblocke dürfte kaum Platz für die Angabe des Namens ihres Gatten zu finden sein.

Durch seine Grösse und die Trefflichkeit der Arbeit tritt das Bruchstück in die erste Reihe der auf uns gekommenen Grabreliefs. In der leisen Neigung des Hauptes ist der ganze Ausdruck trauernden Versunkenseins gegeben: im Übrigen entbehren die Züge der Wiedergabe schmerzlicher Empfindungen. Auch stilistisch ist der Kopf von Interesse, durch seine auffallende Verwandtschaft mit dem Kopfe des auf Polyklet zurückgeführten Diadumenos [2]): ein Beweis, wie viel Polyklet bei diesem Werke von attischen Elementen in sich aufgenommen hat, und wie sich überhaupt in der Zeit, der der Diadumenos angehört, die schärferen Unterschiede zwischen Attischem und Peloponnesischem bereits zu verwischen beginnen. — Das Relief wird im dritten Viertel des fünften Jahrhunderts entstanden sein. — Vom Kopfe allein sind stumpfe Abgüsse verbreitet.

[1]) Brunn-Bruckmann, 436.

[2]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 435 ff. Brunn-Bruckmann, 272 und 340. Vgl. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, 585 und 86.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 582.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1905.

583 und 584. Statue eines Mädchens.

Villa Sarsina in Porto d'Anzio.

P. Rosa, Notizie degli scavi 1879, S. 16, 116; tav. I 4. S. Reinach, Répertoire de la statuaire, II S. 660, 4 u. III S. 193, 6. W. Klein, Praxitelische Studien, S. 39 ff. W. Altmann, Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes, VI, S. 186 ff., T. VII. Die Vorlagen für unsere Tafeln und die Textabbildungen der Statue konnten Dank der gütigen Erlaubnis des derzeitigen Besitzers, Principe Don Ludovico Chigi, hergestellt werden.

Die Figur ist in Porto d'Anzio selbst zu Tage gekommen. „In den letzten Decembertagen des Jahres 1878, in einer stürmischen Winternacht, lockerten sich die Schutthaufen, die in langer Kette längs des Arco Muto auf den Fundamenten antiker Paläste lagern, und aus einer bis dahin unsichtbaren Nische fiel von einer Ziegelbasis die Statue herab ... Die Nische gehörte ohne Zweifel der Rückwand eines mächtigen Saales an, der auf das durch grosse Fundamente von hier abgedämmte Meer hinausblickte. Jetzt steht von dem einstigen Saale nur die Nischenwand. Unten sieht man die mächtigen Constructionen der Fundamente, darüber die pfeilerartigen Wände der Nischen. Sie sind aus bestem opus reticulatum erbaut und zeigen die Merkmale der Architektur der ersten Kaiserzeit. Oben endete die Nische in Muschelform ... Die Statue ist aus griechischem, an den Bruchstellen klaren, weissen Marmor gefertigt, der mit kleinen Kristallen durchsetzt ist und keine besondere Transparenz besitzt. Aus einem grossen Block ist der ganze Körper, soweit er bekleidet ist, samt Füssen, linkem Arme und Schüssel gearbeitet, während ein zweiter, kleinerer Block den Kopf samt Hals und rechter Schulter umfasst . . . Der Marmor des Kopfstückes ist sicher identisch mit dem andern, aber von besserer Qualität ... Angestückt war der rechte Arm, von dem noch ein durch die Oxydierung des Metalldübels gebräunter Splitter erhalten ist (das Fragment wurde bei Herstellung unserer Abbildungen mittels eines Holzpflockes an seiner Stelle befestigt). Es fehlen der Figur die Nasenspitze, der rechte Unterarm und ein Teil des linken. Einige Haarlocken sowie das Kinn sind bestossen. Von den Händen sind nur zwei Finger der rechten erhalten (Fig. 112/3 bei Altmann). An dem Gewande fehlen mehrfach einzelne Stückchen, so der Saum an der rechten Schulter, an der Mantelpartie der linken, an der äussersten Vorderfalte. Einige später im Schutte gefundene Fragmente sind wieder angesetzt, so die unteren Enden der vorderen äussersten und die der mittelsten Falte, ferner das Gewandstück des rechten Oberarmes und ein 0,13 m langer Splitter des linken Unterarmes mit einem Teil der Schüssel. Diese besteht nach ihrer Zusammensetzung jetzt aus drei aneinanderpassenden Teilen. Geglättet, wenn auch nicht zu vollem Glanze, sind Gesicht und Schulter; das Haar hat einen gedämpften Ton; die Gewandung ruft durch die, teilweise wie feine Schattierung wirkenden Meisselstriche einen wirksamen Contrast zu der grosszügigen Faltengebung hervor. Die Füsse sind glatt poliert. Die Tätigkeit des Bohrers ist bis auf einige Stellen an der linken Seite des Gewandes verwischt. Die Statue ist 1,70 m hoch und steht auf einer Plinthe, die 0,565 m lang, 0,42 m breit, 0,10 m hoch ist. Die Plinthe ist rechteckig, aber auf der Rückseite und der links angrenzenden Schmalseite derartig zugeschnitten, dass die Conturlinie dem Gewande folgt. Die Schmalseiten haben oben Saumschlag, die untere Partie ist gerauht. An der Vorderseite fehlt diese Bearbeitung, es zeigt sich nur oben eine ganz schmale, geglättete Kante [1]). In römischer Zeit hat man dann die Plinthe in eine kufenartig vertiefte Basis eingelassen, in der sie auch heute noch ruht [2]). Diese ist in der Mitte geborsten. Die Statue ist völlig auf die rechte Profilansicht und eine niedrige Aufstellung berechnet. Dies beweist die Stellung des Kopfes, die Gewandung, die Haltung der Schüssel, die nur ein auf gleichem Niveau mit der Plinthe stehender Beschauer völlig übersehen konnte, endlich die Vernachlässigung der Rücken- und linken Seitenansicht. So ist das Gewand auf dem Rücken bis zur rechten Schulter kaum angedeutet“ (Altmann).

[1]) Altmann nimmt an, diese Bearbeitung sei nicht ursprünglich; vielleicht habe dort einst die Künstlerinschrift gestanden. Diese aber müssten wir an der Basis voraussetzen, und zu ihrer Entfernung ist nicht der mindeste Grund zu finden.

[2]) Ob dies wirklich erst in römischer Zeit geschehen sei, ist zweifelhaft; der Marmor der Basis ist identisch mit dem der Statue.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1905.

Die Figur steht fest auf dem linken Bein; der rechte Fuss ist weit zurückgesetzt in einer Pose, als hielte die Gestalt in feierlichem Schreiten inne. Die stark herausgedrängte linke Hüfte dient dem fest angelegten linken Ellenbogen als Stützpunkt, sodass der vorgestreckte linke Unterarm mit Leichtigkeit eine grosse kreisrunde Schüssel, oder besser, einen Teller trägt, von dem sich ein Teil erhalten hat, der ein Segment mit einer Sehne von 0,49 m bildet und etwa zwei Fünfteln des Ganzen entspricht. Der rechte Arm überquerte den Oberkörper, und die Hand muss über dem Teller erhoben — sie stand etwa vor der linken Brust — und mit einer momentanen Handlung beschäftigt gewesen sein. Der Kopf neigt und wendet sich zur linken Schulter, der Blick ist aufmerksam auf den Teller gerichtet.[3]) Sehr schön ist im Gegensatz zu der festen Senkrechten im tragenden linken Bein der einheitliche Fluss der Bewegung in der rechten Körperhälfte aufwärts vom Fuss bis zum Scheitel. Betrachten wir die Figur in Rücksicht auf diese allgemeinsten Motive, so kommt uns recht zum Bewusstsein, wie viel uns mit dem rechten Unterarm und seiner Hand verloren ist; die Bewegung dieses Armes brachte ein drittes Motiv zu den beiden genannten, und stärker als jetzt sprang der Teller und seine Umgebung als Kernpunkt der ganzen Composition in die Augen.

Der Künstler hat seiner Gestalt einen Chiton aus feingeripptem Linnenstoff und einen Mantel aus glattem Zeug gegeben. Der Chiton ist zweimal gegürtet; den einen Gürtel verdeckt ein über die Hüften herabhängender Bausch; der zweite Gürtel, ein breites Band, liegt dicht unter den Brüsten. Der obere Rand des Chiton wird von einem Saume abgeschlossen, der nicht mit der pergamenischen Queder zu verwechseln ist: jene war ein aufgesetztes Band und hatte den Zweck, das Gewand bundartig zusammenzuziehen, während der Stoff hier seine ganze natürliche Ausdehnung behalten hat, sodass der rechte Ärmel tief von der Schulter herabgleitet. Der Mantel ist mit einem Teil über die linke Schulter gelegt — der Zipfel hängt tief herab („hier findet sich die einzige an dem ganzen Werke angebrachte Stütze, ein ganz unbedeutender Verbindungssteg zwischen dem Zipfel und dem Untergewande“ [A.]) —, das Übrige ist, im oberen Teil zu einem Wulste aufgerollt, um den Rücken, die rechte Hüfte und den Unterleib gelegt; das Ende wird an der linken Hüfte vom linken Ellenbogen festgehalten. Nicht genug ist nun zu bewundern, wie der Künstler durch diese Gewandung die Motive des Körpers, mit so reichen Formen er sie auch umkleidet, doch nirgends verhüllt, sondern überall bedeutsam hervorzuheben verstanden hat.

Seit der Zeit des Phidias beobachten wir an weiblichen Gestalten immer wieder, dass man die verschiedene Haltung der Beine auch in der Gewandung zum Ausdruck bringt, das feststehende Bein mit parallel geordneten Steilfalten umgiebt, das bewegte Bein unter lebhafteren Falten deutlicher sichtbar werden lässt. Den gleichen Contrast aber in effectvoller Steigerung finden wir auch hier: während sich rechts stark vortretende, von tiefen Schatten getrennte, senkrechte Falten drängen, schmiegt sich links der Stoff glatt an das Bein an, dessen Bewegung so in voller Deutlichkeit sichtbar wird, nach rechts hin abgeschlossen von einer tiefen Falte, die eben diese Bewegung mit starker Wirkung wiederholt. Dabei genügte unserem Künstler nicht mehr das gleichmässige Nebeneinander senkrechter Steilfalten, wie es an älteren Werken oft einen so monumentalen Eindruck macht: er hat das ganze Gewand an der linken Hüfte emporgezogen, so dass sich ein mannigfaltigeres Durcheinander von Motiven bildet, in dem doch die Senkrechte dominiert. Zudem legt sich oben ein Teil über der stark vorfallenden Falte eng an die Hüfte an und lässt dadurch diesen Angelpunkt der Bewegung klar zur Geltung kommen. Endlich wird durch diese Hebung des Gewandes der Zug des Auges nach oben, d. h. nach jenem Punkte verstärkt, zu dem alle Motive convergieren, zu dem Teller und seiner Umgebung. Dass sich nebenbei als Gewinn noch die reizende Enthüllung des Fusses ergiebt, hat nur nebensächliche Bedeutung. Wundervoll ist auch der Abschluss, den das Gewand unten durch die mannigfach bewegte Linie des Saumes erhält: „mit grossem Genusse folgt das Auge dieser verschlungenen, bald auf-, bald absteigenden, aus- und einbuchtenden Linie, deren bedeutende Wirkung durch einen ähnlich wechselnden Rhythmus erzielt wird, wie wenn auf lange Cadenzen kurze Betonungen folgen“ (A).

Die Bewegungslinie des rechten Beines wird aufgenommen, zugleich aber in deutlicher Absicht nach der linken Hüfte hin abgelenkt von

[3]) Früher waren in die Rückenfuge einige Holzkeile eingefügt, die jetzt entfernt sind. Ich glaubte bei einer ersten Besichtigung der Statue, dass der Kopf sich nach Entfernung jener Keile wesentlich mehr heben würde, als dies tatsächlich der Fall gewesen ist. Daher meine Äusserung in einer Besprechung der Klein'schen Schrift, Berliner philol. Wochenschrift 1900 Sp. 626. Übrigens bleibt auch jetzt an der Rückseite noch eine schmale Fuge, aber an der Vorderseite passt Alles so deutlich, dass man wohl annehmen muss, jene Fuge sei einst mit Stuck geschlossen gewesen.

dem reichlichen Faltenzuge des Mantels; sehr fein ist es dabei, wie diese Variation vorbereitet wird durch die zwei leicht erhobenen Falten des Chiton, die schräg über den Oberschenkel nach oben ziehen. All diese Ausstrahlungen des einen Motivs werden nun aufgefangen von dem stark gedrehten Wulst des Mantels, der in entgegengesetzt geführtem Faltenzuge das Auge wieder zur linken Hüfte zieht. Über diesem Wall ist jener allgemeine Zug ausser in der Nackenlinie am deutlichsten noch in dem Verlauf des oberen Chitonsaumes gegeben, während ihn hier der rechte Arm mit seiner Bewegung quert, durch die das Auge aber wiederum zu jenem Centrum geleitet wird, auf das auch die Faltenmasse des Mantels auf der linken Schulter abwärts führt und wohin sich schliesslich mit dem gesenkten Blick die ganze Aufmerksamkeit der Dargestellten concentriert.

So stellt sich denn heraus, dass diese Masse von scheinbar so willkürlich oder doch nach rein decorativen Gesichtspunkten geordneter Gewandung in feinster Berechnung nur der Composition des ganzen Werkes dient; dass auch hier das grosse Problem, die Gewandung nur zum Ausdruck der körperlichen Motive zu verwenden, noch in der Art der besten griechischen Tradition erfasst und gelöst ist.

Ehe wir zur Beschreibung jenes bedeutsamen Tellers übergehen, sei noch kurz auf Sandalen und Haartracht hingewiesen. Die Sandalen sind sehr einfach; die Sohle wird nur von einem Riemen über den Spann und einem zwischen der grossen und der nächsten Zehe gehalten, die beide oben auf dem Fuss verknotet sind. So einfach das ist — ähnlich an der bekannten Berliner Mänade —, so sorgfältig sind die wenigen Détails ausgearbeitet (am rechten Fuss ist der Riemen vorn unterarbeitet). Man kann nicht verkennen, dass neben der raffinierten Pracht der Faltengebung diese Schlichtheit sehr wohltätig wirkt. Einfach ist auch die Haartracht: „in der Mitte gescheitelt, sind die herabfallenden Haarmassen von hinten um den Kopf nach vorn in zwei dichten Strähnen herumgenommen und in einen Knoten zusammengeschlungen. Da dieser Knoten bei der geneigten Kopfwendung keine klare Profillinie geben und durch starke Schatten die weisse Stirn verdunkeln würde, ist er auf die linke Seite verschoben. Eine einzelne Locke zweigt sich von dem Haarkranze ab und legt sich leicht auf die Stirn; ebenso fällt, abgesehen von einigen Nackenlöckchen, je eine Ringellocke spielerisch in flachem Relief vor den Ohren herab“ (A). Diese Haartracht hat für den vorliegenden Fall den grossen Vorteil, dass im Profil, der Hauptansicht der Statue, die Nackenlinie und der Umriss des aufsteigenden Schädels ununterbrochen sichtbar bleibt, und gerade in diesen Linien läuft der Zug der Bewegung aus, die wir vom rechten Fuss aufwärts verfolgt haben. Andrerseits schliesst der Haarkranz und die Schleife, auf die alle Strähnen zulaufen, den Schädel in nachdrücklichster Weise von dem abwärts geneigten Antlitz ab, und eine besonders starke Betonung dieses Punktes, in dem die beiden Hauptlinien der Composition, die Senkrechte rechts und die geschwungene Linie links, zusammentreffen, war unbedingt notwendig.

Nun zu dem Teller. „Er besteht jetzt aus drei Fragmenten, von denen das dritte überragende Stück (rechts) nur am Rande anschliesst. Unten ist er flach gearbeitet, an den Seiten gewölbt und mit überstehendem Rande versehen. Die Art, wie er dem Beschauer zugeneigt ist, führt schon auf die Bedeutung, die die darauf angebrachten Dinge hatten. Diese bestehen zunächst aus einer (0,17 m breiten) Pergamentrolle, deren aufgerollter Teil über den Rand hinwegfliesst; ferner aus einem dem Tellerrande folgenden, gebogenen Lorbeerzweig, von dem ein Ast mit einem Büschel Lorbeerblätter und die Reste von andern, die sich bis zur Bruchlinie des zweiten Stückes fortsetzen, kenntlich sind. Eine jenseits des Risses auf dem dritten Stücke vorhandene Vertiefung, mit einem am Bruche erhaltenen Reste, kann mit dem Zweige nicht mehr in Verbindung stehen. Endlich befindet sich am äussersten Rande eine auf einer kleinen Plinthe stehende Löwentatze“ (A.). Wenn Altmann fortfährt, nach der Stellung der Zehen sei dies eine linke Vordertatze, und sie sei mit dem erwähnten Rest nicht in Zusammenhang zu bringen, so hat sich das bei einer erneuten Untersuchung, bei der auch Altmann zugegen war, als irrig herausgestellt. Aus der Stellung der Zehen kann nichts geschlossen werden, und ein Zusammenhang mit jenem Rest ist sehr wohl möglich. Vor Allem aber wird Altmanns Gedanke, die Tatze habe zu einer Löwenstatuette gehört, durch die gesonderte Plinthe ausgeschlossen; eine Statuette würde im Ganzen auf einer einheitlichen Plinthe gestanden haben, während derartige kleine Plinthen sich unter Gerätfüssen häufig finden (vgl. z. B. Babelon et Blanchet, Catalogue des bronzes ant. de la bibliothèque nationale, p. 594 ff., n° 1478, 1479, 1482). Der zweite Fuss hat seine Spur in jenem Rest hinterlassen; der dritte befand sich auf dem nun fehlenden Teil des Tellers; und so haben wir hier einen kleinen Dreifuss oder ein Thymiaterion vorauszusetzen.

Von der rechten Hand sind, wie gesagt, zwei Finger erhalten; aus Ansätzen in ihrem inneren Teil kann man schließen, daß die Hand etwas gehalten hat. Da liegt es nahe, mit ihr die zwei oberen Enden eines Lorbeerkranzes in Verbindung zu bringen, „der in griechischer Weise unten mit den Zweigen zusammengebunden, oben aber offen war“ (A.); man kann indes zweifeln, ob die Hand im Begriffe war, diesen Kranz — oder was sie sonst hielt — dem Teller zu nähern, um ihn darauf niederzulegen, oder ob sie ihn von dem Teller aufnahm. Die anderen kleinen Reste (s. bei Altmann Fig. 114/5) lassen sich in keiner Weise deuten (auch Altmanns Gedanke, der eine habe vielleicht zu einer Schlange gehört, scheint mir haltlos).

Ehe wir auf die Deutung der Figur eingehen, für die uns die beschriebenen Gegenstände wichtige Fingerzeige versprechen, wollen wir ein Bild von dem menschlichen Wesen der Trägerin zu gewinnen suchen. Dargestellt ist ein kräftig entwickeltes junges Mädchen; ihr Wuchs ist stolz, die Bewegung energisch, die Schultern sind breit und kräftig gebaut, aber die Brust ist noch fast unentwickelt und in dem Gesicht liegt bei allem Ernst um den Mund noch ein Zug von kindlichem Eigenwillen. Es giebt kaum ein andres antikes Werk, in dem es dem Künstler in gleichem Maaße gelungen wäre, rein jungfräuliches, mädchenhaftes Wesen ohne irgend eine Beimischung von erwachender Sinnlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Individuell sind die Züge nur soweit, wie in späterer Zeit jede griechische Darstellung, und weniger in Einzelheiten als in der allgemeinen Stimmung giebt sich deutlich zu erkennen, daß hier ein menschliches, kein göttliches Wesen vor uns steht. Über ihre besondere Stellung giebt die Gewandung keinen Aufschluß; auch auf dem Haupte sehen wir keinen Kranz, keine Binde. Was lehrt der Teller mit seinen daraufliegenden Gaben?

Auf einige Fälle, in denen derartige Teller in heiligen Handlungen zur Verwendung kommen, hat Altmann bereits hingewiesen (S. 192 Anm. 7). Auf ein bedeutsames Beispiel machte mich ferner Hauser aufmerksam, die Gestalt einer Priesterin auf einer pompejanischen Wand: auf dem Teller steht eine Schachtel und daneben liegt ein Zweig[4]). Auch ist ein Gemälde aus Herculaneum zu vergleichen, auf dem Orest und Pylades dargestellt sind, wie sie vor Iphigenia geführt werden[5]); rechts von dieser ist eine Gruppe von zwei Tempeldienerinnen gemalt; die eine macht sich an einem am Boden stehenden Kasten zu schaffen, die andere hält auf der linken Hand einen solchen Teller, auf dem nach Helbig, der hierin dem Text des Museo borbonico folgt, ein Opferkuchen zu erkennen wäre (im M. b.: una specie di focaccia fatta a guisa di fronda). Mau war so freundlich, das Bild daraufhin zu untersuchen; er schreibt: „Was auf dem Teller liegt, scheint mir am ehesten Laub und Kerzen zu sein, beides ja oft genug auf eben diesen Tellern vorkommend.“ Auf jeden Fall also ist durch all diese Beispiele die Verwendung derartiger Teller im Tempeldienste deutlich bewiesen. Den Bezug auf Apollon geben Zweig und Kranz von Lorbeer[6]), und im Zusammenhang mit diesem Gott erklärt sich auch am Einfachsten die Pergamentrolle, mag man auf ihr nun Orakel oder eine Dichtung vermuten. So sei hier auf eine eigenartige Reliefdarstellung hingewiesen, die uns in London an der einen Seite eines vierseitigen Marmoraltares und in einem fragmentierten Terracottarelief erhalten ist: Apoll steht nach rechts gewendet vor einem dreibeinigen Tisch, auf den er die Kithara gestellt hat; an der Querstange der Beine hängen Binden; auf der Tischplatte liegen zwei Pergamentrollen; rechts ragt auf besonderem Untersatz hinter dem Tisch der Dreifuß auf; er ist mit Guirlanden geschmückt, an denen der heilige Rabe pickt[7]).

[4]) Museo borbonico XI 19; Helbig, Wandgemälde der verschütteten Städte Campaniens 1797. Der Priesterin entsprechen zwei männliche Gestalten, die wie sie bekränzt sind; die eine libiert. — Hauser machte mich weiter auf das Vorkommen derartiger Teller bei schwebenden Gestalten pompejanischer Wände aufmerksam, doch lässt sich daraus nichts für die Deutung der Statue gewinnen.

[5]) Museo borbonico VIII 19; Helbig, Wandgemälde 1334; man vergleiche ebenda die ganze Reihe 1780—1822.

[6]) Die von Altmann vertretene Beziehung auf den Apollon von Patara fällt, sobald wir die Tatze nicht mehr zu einer Löwenstatuette ergänzen. Zudem wäre die Promantis, die als Braut des Gottes in den Tempel eingeschlossen wurde, auch bräutlich verhüllt dargestellt oder doch wenigstens durch eine priesterliche Binde kenntlich gemacht worden.

[7]) Smith, Catalogue of sculpture in the British Museum III p. 382 ff., n° 2487, Fig. 61 A, und Walters, Catalogue of the Terracottas p. 381, D 506. Auch in einem andern Fall, den ich nicht unerwähnt lassen will, obwohl er nichts Bestimmtes ergiebt, finden sich zwei derartige Rollen unter Weihgaben an eine Gottheit: ich meine jene merkwürdige Darstellung, die uns in einem Relief aus rotem Marmor im capitolinischen Museum (Nuova descrizione p. 276 n° 111; Righetti, Descrizione del Campidoglio I 92; aus der Villa Adriana) und auf einigen römischen Médaillons erhalten ist (Fröhner, Les médaillons romains p. 88 [Marc Aurel] u. 115 [Commodus]; Grueber, Roman medaillons in the British Museum p. 14 n° 7 u. 8, pl. XX [M. A.] u. p. 22 n° 4 [C.]). Die Gottheit, der hier die Darbringung gilt, ist weiblich und schlangenumwunden (daher Salus oder Hygieia genannt); die Rollen deutete Winckelmann (Denkmale, Erklärung der Verzierungsbilder XIII) fälschlich für die Gürtel der Jungfrauschaft, die die jung Verheiratete der Göttin weihe. Eine andere Erklärung dieser Darstellung ist noch nicht gegeben worden.

Auch hier können wir zweifeln, ob jene Rollen Orakel oder Dichtungen enthalten; aber die Rolle der Statue scheint für ein Orakel denn doch unverhältnismäßig groß [8]). Weiter müßten wir die Figur, nehmen wir ein Orakel auf dem Pergament an, jedenfalls für eine Priesterin halten, und doch fehlt ihr, wie schon hervorgehoben wurde, jedes priesterliche Abzeichen, abgesehen davon, daß die Handlung der rechten Hand ganz unverständlich bliebe. Alles scheint sich zu lösen, wenn wir eine Dichtung in der Rolle enthalten denken. Dann ist das Mädchen die Dichterin; sie hat im Wettstreit gesiegt, und, während sie ihr Werk dem Gotte darbringt, legt sie auch den Kranz, den sie als Preis errungen, zu den Gaben. Als Zeugnis für derartige Weihungen kann ich allerdings nur jene verdächtige Notiz von dem goldenen Buch anführen, das im Thesauros der Sikyonier zu Delphi lag und angeblich von der erythräischen Dichterin Aristomache gestiftet war, nachdem sie zweimal an den Isthmien mit einem epischen Gedicht den Sieg errungen hatte [9]). Wenn nun auch alles Andere an dieser Notiz Erfindung wäre, so müßte doch eine solche Weihung wirklich einem wenn auch selten geübten Brauche entsprochen haben, und so dürfen wir sie in unserem Fall wohl als Stütze der vorgeschlagenen Deutung benützen [10]). Ein Porträt dürfen wir in dieser Statue einer gottbegnadeten Dichterin ebenso wenig erwarten, wie in den Statuen der siegreichen Athleten.

Ich will nicht unterlassen, noch auf eine andere Möglichkeit hinzuweisen: auf einem erst jüngst bekannt gewordenen Papyros ward uns das Fragment eines Partheneion bescheert, eines Liedes, das einst auf dem Zuge zum Heiligtum des Apollon Ismenios bei Theben von einem Jungfrauen-Chor gesungen wurde, der dem jugendlichen Daphnephoros folgte; als Dichter ist Pindar erkannt worden [11]). Da singen die Mädchen: „Apollon ist da, über Theben unendlichen Segen zu bringen ... Drum will ich mein Kleid gürten und, ein stolzes Lorbeerreis in der zarten Hand, feiern des Aioladas und Pagondas allberühmten Hof, von Kränzen umblüht das jungfräuliche Haupt“ (Übers. von Schröder). Das ständige Weihgeschenk des Daphnephoros war ein erzener oder goldener Dreifuß; Pindar nennt in einem andern Gesange das Ismenion ein Schatzhaus voll goldener Dreifüße (Pyth. XI 4); aber Daphnephorieen wurden auch an anderen Orten gefeiert. Möglich — mehr können wir auch hier nicht sagen — möglich, daß unsere Statue die Chorführerin eines solchen Zuges darstellt, nicht, wie sie mitging und sang, sondern nach dem Schluß des Festes, alle Insignien dem Gotte weihend: das Lorbeerreis liegt auf dem Teller; eben legt sie den Kranz dazu; auf der Pergamentrolle würden wir die Niederschrift des gesungenen Liedes denken, und auch ein Dreifuß oder doch die verkleinerte Nachbildung eines solchen würde nicht fehlen [12]). Selbstverständlich aber dürfen wir nicht annehmen, daß dieser Tripodiskos — den wir ja übrigens auch nur aus der Tatze und der Nachbarschaft des Lorbeers erschließen — das Weihgeschenk des Daphnephoros sei.

Darüber, daß Altmann die Entstehung der Statue mit Recht im Beginne der hellenistischen Epoche angenommen hat, wird kein Zweifel bestehen. Früher oder später ist die eigenartige Mischung von feinfühligstem Naturalismus und sicherster Berechnung in der Verwendung vornehmster Mittel undenkbar. Man beachte die feine Charakterisierung der verschiedenen Stoffe in der Gewandung, denen alle erdenklichen Effecte abgewonnen sind, ohne daß sie sich irgend selbständig aus dem wohlabgewogenen Gesamtbilde vordrängten; man lasse sein

---

[8]) Auf den beiden Gemälden, auf denen die Verlesung des Orakels an Admet dargestellt ist (Museo borbonico VII 53; XI 47), hat dieses Schriftstück nicht entfernt die Grösse jener Rolle.

[9]) Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 62; Crusius bei Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie II, 1, Sp. 943 f. Bei der Weihung der VII. olympischen Ode in das Heiligtum der Lindischen Athena (χρυσοῖς γράμμασιν) kann, wie Reisch hervorhebt, auch an ein epigraphisches Denkmal gedacht werden.

[10]) Man würde zu Gunsten dieser Deutung auch darauf hinweisen können, dass gerade aus dem Beginn der hellenistischen Zeit — siehe den folgenden Satz im Text — eine Reihe Porträts von Dichterinnen überliefert ist, wenn diese Überlieferung nicht so stark in Misscredit gebracht worden wäre (Kalkmann im Rheinischen Museum XLII S. 490 ff.). Braucht man auch nicht zuzugestehen, dass die gegen Tatians Glaubwürdigkeit vorgebrachten Gründe durchaus schlagend seien, so muss man doch die Möglichkeit ihrer Berechtigung zugeben, und damit allein verliert diese ganze Überlieferung jeglichen Wert für die Kunsthistorie, solange sie nicht auf anderem Wege bestätigt wird. Das ist aber auch für den einen Fall durch das Bekanntwerden der Korinna-Statuette in Compiègne noch nicht geschehen (S. Reinach, Revue archéologique 1898 I p. 161 ff. pl. V).

[11]) Grenfell and Hunt, The Oxyrrhynchus Papyri IV No. 659; vgl. von Wilamowitz in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1904 S. 670 ff. und O. Schröder in der Berliner philologischen Wochenschrift 1904 Sp. 1476 ff.

[12]) Dass man sich gelegentlich mit solch kleinen Nachbildungen begnügte, beweist uns die listige Geschichte des Oibalos von Sparta, der seine hundert thönernen Dreifüsse im Reisesack bis zum Altar des Zeus auf Ithome trug (Paus. IV, 12, 9; mein Freund Spiro machte mich auf die Stelle aufmerksam). Und so werden am Ende auch die goldenen Dreifüsse nicht alle »lebensgross« gewesen sein.

Fig. 1.

Auge über die wundervoll modellierten Formen der Schulter und des Halses gleiten oder versenke sich in die von ruhigem Leben erfüllten Züge des Gesichtes, in dem die nicht absichtslos strenge Bildung der Augen noch wie ein Nachklang früherer Zeiten wirkt: immer wieder werden wir auf jene Schwelle des beginnenden Hellenismus hingewiesen. Das Motiv des übergreifenden Armes — vor dem Auftreten des Lysipp lag so etwas nicht im Bereich der griechischen Künstler — erinnert uns einerseits an die bekannte Venus von Capua (Brunn-Bruckmann 297) und den bogenspannenden Eros: beider Originale sind in der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden. Andrerseits findet man das Motiv in hellenistischer Steigerung z. B. an einer Mädchenstatuette des capitolinischen Museums (Helbig, Führer I n° 540; Clarac 877, 2235), an der sogenannten Kallipygos in Neapel und der kauernden Venus des Doidalsas, einem Werk aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts. Die Gewandung erinnert uns an jene bekannten Worte Benndorfs in den „Neuen archäologischen Untersuchungen auf Samothrake“ (II p. 73 ff.): „— so ist doppelt begreiflich, daß in jener späten, überaus regsamen Zeit, in der die Beobachtung der Natur auf allen Gebieten menschlichen Wissens einen energisch neuen Anlauf nahm, sehr lebhaft und ungeduldig andere Anforderungen auftraten, welche, der tausendfach gesehenen stilvollen Anordnung überdrüssig, nur durch einen rücksichtslos natürlichen Wurf des Gewandes und virtuos erfaßte Détails zu befriedigen waren.“ Wenn Benndorf nun aber fortfährt: „Aus seiner alten Dienerrolle befreit und gleichsam sich selbst zurückgegeben, sollte das Gewand der aus dem Ganzen der Composition herauswirkenden Gestalt mehr nur gewisse Rücksichten und die unentbehrlichste Beihilfe leisten, im Übrigen hingegen möglichst ungehindert dem Zufall folgen, möglichst selbstständig charakterisieren . . .“, so werden wir uns erinnern müssen, daß er diese Sätze angeregt von einem hochbedeutenden Kunstwerk schrieb, das aber doch vor Allem decorative Bestimmung hatte, der Nike von Samothrake, und wir werden uns weiter erinnern, dass wir an unserer Statue die Gewandung trotz aller virtuosen Effecte noch vollkommen im Dienste der Gestalt und ihrer Composition gefunden haben.

Damit ist indes nur die zeitliche Stellung des Werkes fixiert. Von Figuren, die ich ihm nächstverwandt nennen möchte, sind mir nur zwei bekannt, die eine nur durch das Medium einer Zeichnung, die sich in dem von Robert im 20. Halle'schen Winckelmannsprogramm publicierten Skizzenbuch findet (p. 13 u. 37 f., n° 137: ein nach rechts gewendetes Mädchen, das mit der Linken einen Vogel an die Brust drückt)[13]; von der andern, die sich heute bei dem Kunsthändler Bardini in Florenz befindet — ehemals war sie im Besitz der Borghese in Rom —, geben wir hier Figur 1 eine Abbildung (eine Zeichnung in S. Reinach's Répertoire de la statuaire II p. 796 n° 5; vgl. Sieveking in Roschers myth. Lexikon s. v. Omphale, Sp. 890, Anm.): dargestellt ist der Torso eines Mannes mit Chiton und Fell; eher Silen, als Dionysos, aber sicher nicht Herakles, der, wenn er den Chiton trägt, das Löwenfell an Omphale verloren hat. Keinesfalls darf sich dieses Fragment in künstlerischer Hinsicht neben das Mädchen von Anzio wagen, und so läßt sich Weiteres auch hieraus nicht schliessen. Die Zeichnung der Augen an der Statue von Anzio erinnert an praxitelische Art — man vergleiche meine Schilderung in der „Basis von Mantinea“, S. 74 ff. —; daß

[13] Mit der bei Clarac 591, 1294 abgebildeten Statue, die Robert anführt, hat die Figur nichts zu tun.

aber im Übrigen Praxiteles hier nicht in Frage kommen kann, ist ohne Weiteres klar und von Altmann richtig ausgeführt, der mit Recht auch die vollkommen unbegründete Annahme Klein's abgewiesen hat, die Statue sei ein Werk des Leochares. Eine Einzelheit an den Haaren, für deren Bildung mir sonst keine Analogie bekannt ist — am ähnlichsten sind noch die Haare der Wiener Kore[14]) —, die kleine Stirnlocke, brachte mir den Kopf des schon genannten bogenspannenden Eros in Erinnerung, dessen bestes Exemplar in London auch in anderen Zügen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kopf unserer Statue hat. Mehr als eine allgemeine Ähnlichkeit ist auch in einem anderen Falle, auf den ich selber ehemals hingewiesen habe, nicht zuzugestehen: im Vergleich mit dem schönen weiblichen Kopf in der evangelischen Schule zu Smyrna[15]). Einen Zug indes finden wir dort wie hier, und einen Zug, der an dem Kopf der Statue besonders charakteristisch wirkt: die Stirn ist ohne fühlbare Teilung in voller Breite stark geschwellt, im Zusammenhang damit auch die Partie über den äusseren Augenwinkeln; diese Schwellung hebt sich nur in der Mitte und geht hier in den breit ansetzenden Nasenrücken über. Eine solche Bildung bedingt die kräftige Ausbildung des Kinns und des Mundes, der mit seinen lebensprühenden, energisch geworfenen Lippen gegenüber dem weichlichen Munde des Kopfes in Smyrna einen doppelt erfreulichen Eindruck macht. Dieses Ensemble von Formen — die grossflächigen Wangen nicht zu vergessen — rief mir einen anderen Kopf in's Gedächtnis, an dem wirklich die gleiche Constellation wiederkehrt, wenn auch in sehr viel massigeren, herberen Zügen; ist doch jener Kopf fast um ein Jahrhundert älter als der der Statue: ich meine den Hygieia- Kopf aus dem „Stadium“ des Palatin[16]). Ob hier ein Schulzusammenhang wirksam gewesen ist, sind wir noch nicht im Stande zu erkennen.

Es muss offen zugegeben werden, dass wir mit all diesen tastenden Vergleichen nicht dazu gelangen, den Kreis, aus dem unsere Statue stammt, näher zu bezeichnen. Sie können nur späteren Studien den Weg weisen. Wahrscheinlicher ist auch mir, dass sie aus einer der kleinasiatischen Schulen stamme, als aus einer der griechischen des 4. Jahrhunderts. Wenn aber Altmann sagt: „Die Statue ist nicht als Rundfigur erdacht, sondern ohne einen starken architektonischen Rahmen undenkbar; schon dies ist ein Moment, welches sie von der attischen Kunstblüte des vierten Jahrhunderts trennt und zum Vorläufer jüngerer hellenistischer Schöpfungen macht“, so ist dagegen doch zu erinnern, dass durchaus nicht alle Werke jener attischen Schulen als Rundfiguren componiert sind — ich erinnere an den olympischen Hermes des Praxiteles, an die Leda des Timotheos, den Meleager des skopasischen Kreises, den Ganymed des Leochares —, und dass die Behauptung, die Statue in Anzio sei ohne architektonischen Rahmen undenkbar, doch nur auf der mangelhaften Ausführung der einen Nebenseite und des Rückens basiert; an sich könnte die Figur durchaus ohne Rahmen bestehen. Der sogenannte Dionysos von Tralles, den Altmann dann als künstlerische Parallele anführt, wird, als er vollständig war, fast ganz dem Apoll von Kyrene im British Museum entsprochen haben (Overbeck, Kunstmythologie III 5, S. 189 ff. Taf. XXI 34; Amelung, Moderner Cicerone, Rom I, S. 381), einem Werk, dessen Meister dem der Venus von Capua und des Asklepios von Melos sehr nahe gestanden haben muss.

Gelangen wir auf diesem Wege zu keinem festen Ziel und bleibt uns die Statue in mehr als einer Beziehung ein schönes Rätsel, so dürfen wir andrerseits mit voller Bestimmtheit aussprechen, daß uns hier ein griechisches Original erhalten sei. Keine Worte können die Freude schildern, die man vor dieser in höchster Vollkommenheit strahlenden Arbeit empfindet, in der sich feiner Tact und vornehmer Geschmack ungetrübt vom Wirbel bis zur Zehe äussert.

W. Amelung.

[14]) R. von Schneider im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1894 T. XI; Klein, Praxitelische Studien S. 17 Fig. 7.

[15]) Vgl. zuletzt Arndt-Amelung, Einzel-Aufnahmen 1342/3 (mit Text von Bulle) und Farnell, The cults of the greek states II Pl. LVII. Die »skopasische Grundlage« suche ich in dem Kopf vergebens; wie ein früh-hellenistischer Kopf auf skopasischer Grundlage aussieht, zeigt uns der von Farnell im Journal of hellenic studies 1886 p 114 ff. (mit Tafel) publicierte Terracotta-Kopf in Oxford. Einen Typus, ähnlich dem smyrnäischen in römischer Copie, sehen wir in einem Kopf des British Museum (Smith, Catalogue of sculpture in the Br. M. III n° 1552, abgebildet auf Pl. III). Durch den Kopf von Smyrna wird auch Zeit und Schule des von Benndorf (Bullettino comunale 1886 S. 74) und Furtwängler (Meisterwerke S. 569 f.) so merkwürdig falsch beurteilten Eros Borghese bestimmt (vgl. Klein, Praxiteles S. 236 ff.).

[16]) Helbig, Führer II n° 1126; L. Curtius im Jahrbuch des Instituts 1904 S. 55 ff. Taf. II; die hier versuchte Rückführung des Werkes auf Skopas ist meiner Ansicht nach ganz verfehlt; mit dem weiblichen Kopf aus Tegea verbindet den Hygieia-Kopf nur die gleiche Zeit der Entstehung. Zudem ist die Zugehörigkeit jenes Kopfes zum Atalante-Torso nicht bewiesen; wäre sie es, so ständen wir vor einem unlösbaren Rätsel und wir müßten zugestehen, nichts von skopasischer Kunst zu wissen, jedenfalls aus den Giebelresten von Tegea nichts Sicheres für ihre Kenntnis erschließen zu können; größere Gegensätze wie dieser weibliche Kopf und die männlichen Köpfe, die sicher vom Giebel stammen, lassen sich kaum denken

585. Bronzestatuette einer Nike.

Neapel, Museo nazionale.

Litteratur: Fiorelli, Pompejanarum antiquitatum Historia II, p. 60 f. Museo Borbonico VIII, 1832, Tafel 59 (Finati). Clarac, Musée de sculpture, Taf. 639, Fig. 1445 B; IV, S. 137. Overbeck, Pompeji [4], S. 556, Fig. 290. Niccolini, Case e monumenti di Pompei II, Taf. 21 (farbig). Friederichs-Wolters, Berliner Abgüsse n° 1755. Studniczka, Siegesgöttin, S. 19, Taf. VII, Fig. 36. (Teubners Jahrbücher für das klass. Altertum 1898, S. 395.) Roschers Lexikon der Mythol. III, 1, S. 350, Fig. 23 (Bulle).

Bronze. Höhe von der linken Fussspitze bis zur Haarschleife 0,40; mit den Flügeln 0,50. Spannweite der Flügel 0,47 m.

Gefunden in Pompeji. Der Originalfundbericht ist abgedruckt bei Fiorelli a. O. und lautet: „20. Settembre 1822. Mercoledì di questa settimana .... in una delle botteghe a sinistra della nota strada posta a settentrione del Foro civile, si sono rinvenuti i seguenti oggetti ..... Una graziosissima statuetta alata di ottima scultura, alta pal. 1 1/2, rappresentante una Vittoria, oppure una Fama, tutta intera, menoche la metà del braccio destro e l'indice della mano sinistra. Questa bella figura rendesi vieppiù pregevole e rara, per avere in ambedue le braccia le armille d'oro, ed in quella del braccio sinistro vi è tuttavia rimasto la gemma che la guerniva. Di gemme doveva tenere eziandio gli occhi, poichè vedonsi al presente gl'incassi ov'erano situate.“ Weiter wird berichtet, dass die Suche nach den fehlenden Stücken vergeblich war.

Jetzt fehlt auch noch der rechte Oberarm mit dem Armband. Die moderne Marmorkugel, auf welcher die Figur steht, ist in unseren Abbildungen entfernt. Ursprünglich war die Statuette an einem zwischen den Flügeln befindlichen Ringe frei aufgehängt, der nach freundlicher Mitteilung P. Herrmanns, der die Figur auf Arndts Bitte neu untersucht hat, mit aus der Form gegossen ist. Die Flügel dagegen sind, wie zu erwarten, für sich gegossen und angesetzt.

Die Göttin trägt einen Peplos mit langem Ueberschlag, der nahe unter dem Busen gegürtet ist und einen kleinen Bausch bildet; die langen Enden der gedrehten Gürtelschnur flattern auseinander. Auf der linken Schulter hat sich der Knopf gelöst, so dass der herabgefallene Gewandzipfel die Brust frei lässt. Am linken Oberarm, dicht über dem Ellenbogen, trägt sie ein breites Armband aus dünnem Goldblech (an den Abgüssen[1]) fehlt es), das in der Mitte nach Herrmanns Mitteilung mit „einem Knöpfchen aus rötlicher Masse (Glas?)“ geschmückt ist. Finati dagegen spricht von einem Smaragd („un piccolo smaraldo mal concio dal tempo e dal fuoco“), der Fundbericht allgemeiner von einer Gemme. Wahrscheinlich ist also der Smaragd (ebenso wie der rechte Oberarm) einmal bei einer Umräumung verloren gegangen und dann durch das Glas ersetzt worden.

Die Attribute der Göttin sind nicht erhalten. Der verbogene Stab, der jetzt in der Linken festgelötet ist, scheint zwar wegen seiner Patinierung antik zu sein (vgl. Abb. 4. 5), ist aber sicher nicht zugehörig. Denn der in allen Einzelheiten ausführliche Fundbericht erwähnt ihn nicht und nach Herrmanns Mitteilung lässt der Stab sich mit der Fingerhaltung nicht vereinigen. Vielmehr ergaben praktische Versuche am Abguss, dass die Linke lose einen etwas dickeren Gegenstand fasste, der sich keinenfalls nach vorne fortsetzte. Es kann nur ein Palmwedel gewesen sein, dessen Stil im Innern der Hand steckte, während der breite Teil nach hinten auf dem Unterarm auflag, wobei die Blätterenden über den Arm hinabhingen. An Abb. 2 ist zu sehen, wie günstig solche weichen Linien wirken würden, ja, dass sie notwendig sind, um die scharfe Ecke des Ellenbogens zu mildern. Das Attribut der Rechten kann nichts anderes gewesen sein als ein Kranz, den die Göttin dem Sieger entgegenstreckt. Sie trägt dann diejenigen Abzeichen, die in der jüngeren Zeit die weitaus häufigsten der Nike sind. Man vergleiche namentlich das berühmte Victoriabild in der Curia Julia (Roschers Lex. III, 1, Sp. 354 mit Abb. 24) u. a.

Was die ursprüngliche Verwendung der Figur anlangt, so wird durch den Fundbericht, den mir Herr L. Conforti vom Museo nazionale auf meine Anfrage nachwies, die Möglichkeit nahegelegt,

[1]) Es ist nicht ganz sicher, ob die verbreiteten Abgüsse über dem Original genommen sind, da in Neapel das Abformen der Bronzen nach Arndts Mittheilung nicht gestattet wird. Die Nachmodellierung, auf die die Abgüsse dann zurückgehen müssten, scheint aber, soweit sich durch Vergleich mit den Aufnahmen feststellen lässt, in allen wesentlichen Dingen durchaus getreu zu sein.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1905.

1.

2.

dass das prächtige kleine Kunstwerk zuletzt als Aushängeschild eines Ladens gedient hat. Nach Confortis Einfall wäre die „bottega alla Vittoria" etwa von einem ausgedienten Legionär gehalten worden, der eine Anspielung an seinen alten und ein gutes Vorzeichen für seinen neuen Beruf haben wollte. Doch ist es durchaus unwahrscheinlich, dass die sorgfältig gearbeitete und kostbar geschmückte Figur ursprünglich für diesen Zweck gearbeitet gewesen wäre. Man möchte vermuten, dass sie in ein häusliches Heiligtum, etwa über einen sitzenden Zeus, bestimmt war — eine Verbindung, die auf Wandgemälden wohlbekannt ist — oder als Weihgeschenk zwischen die Säulen einer Tempelhalle. —

Der künstlerische Wert der Gestalt wird erst erkannt, wenn man sie in der richtigen Körperneigung und vom richtigen Standpunkte betrachtet. Tafel 584 giebt die jetzige falsche Aufstellung, bei der das linke Bein annähernd senkrecht steht; hier ist zudem der Augenpunkt zu hoch genommen. Abbildung 1 und 2 zeigen sie in der richtigen Vorneigung, aber noch nicht genügend von unten. Abbildung 3 endlich giebt sie von einem tieferen Augenpunkte, soweit er mit dem photographischen Apparate ohne Verzeichnung erreichbar war[3]). Erst diese Ansicht ist die richtige. Hier dominiert der Kopf, hier erst wird das wundervolle Sausen des Fluges in voller Stärke empfunden. Und zwar erkennt man nun, dass es sich nicht etwa um eine irgendwie beschaffene Fortbildung des alten Paioniosmotivs handelt (so Studniczka, Siegesgöttin S. 19), sondern um eine ungleich realistischere Lösung des Flugproblems auf völlig neuer Grundlage.

Die Paioniosnike schwebt in schräg abwärts führender Linie gerade auf den Beschauer zu und ihre Glieder sind, wie auch Studniczka hervorhebt, nicht chiastisch gestellt; die rechte Körperseite tritt oben wie unten zurück, die linke Seite schiebt sich in ihrer ganzen Ausdehnung nach vorn. Anders bei unserer Figur. Dem vortretenden linken Bein entspricht oben die mächtig nach vorn drängende rechte Schulter; mit der weit zurückgenommenen linken Schulter korrespondiert der noch zurückhängende rechte Fuss. Ein so starker Chiasmus tritt als künstlerisches Motiv zuerst, soviel ich sehe, bei der Madrider Hypnosstatue auf, die dem 4. Jahrhundert angehört; hier ist der Chiasmus durch die Handlung motiviert. Über seine zunehmende Anwendung in immer neu erfundener Motivierung, oder gelegentlich auch ohne besondere Veranlassung, liesse sich ein besonderes Kapitel der Kunstgeschichte schreiben, auf das hier, auch nur andeutungsweise, nicht eingegangen werden kann. Genug, dass bei unserer Statuette der Chiasmus in ganz besonderer Weise in den Dienst des Flugproblems tritt. Man beachte die Stellung der Flügel in Abb. 3. Der rechte hebt sich schräg nach oben und scheint nach vorne auszuholen, der linke dagegen steht fast horizontal und schlägt nach abwärts. Und nun mache man sich den vorhergehenden und den nächsten

[3]) Bei diesen Versuchen und Aufnahmen im Münchener Abgussmuseum hatte ich mich der freundschaftlichen Mitwirkung Johannes Sievekings zu erfreuen.

Augenblick klar. Die Bewegung geht nicht einfach gerade aus auf den Beschauer zu, sondern sie erfolgt in einer weiten Kurve mit Drehung um die linke Körperseite! Jetzt erst verstehen wir den Chiasmus der Glieder in seiner eigentlichen Bedeutung. Die Linie von der linken Schulter bis zum linken Fusse ist die Drehungsachse der Bewegung, an der oben rechtwinklig (wie die Propellerschrauben an modernen Fluginstrumenten) die Flügel ansetzen. Durch den rechten Arm, der wagerecht nach vorne ging und ohne Zweifel leicht nach innen gebogen war, wurde die Drehbewegung noch fühlbarer, indem er die Flugbahn gewissermassen in die Luft vorauszeichnete. Auch das Zurücknehmen des linken Ellenbogens und die nach hinten führenden Linien des vermuteten Palmwedels gewinnen nun erhöhte Bedeutung, als Verstärker des Bewegungsgefühls in einer bestimmten Richtung.

Das Naturbild, an dem diese Bewegung beobachtet worden ist, ist ein ganz anderes als bei der Paioniosnike. Dort ist es das gerade langsame Herabschweben eines grossen Vogels kurz vor dem Auftreffen auf den Boden, wobei die Flügel als bremsende Windfänger gegen die Luft gestellt sind; und Paionios konnte, um die Bewegung ganz klar zu machen, des Mantels als Fallschirmes nicht entbehren. Der Künstler des pompejanischen Typus dagegen sah den Adler in den höchsten Höhen seine Kreise ziehen, ruhig und doch unaufhaltsam, in jenen wundervollen grossen Kurven, die, als ein einfaches Produkt aus der Körperschwere und dem Luftwiderstand, uns das vollkommene Gleichgewicht zweier Kräfte sinnlich wahrnehmbar machen, und dadurch das Gefühl zugleich der energischsten Bewegung und der absoluten Notwendigkeit in uns erzeugen. Der Künstler, der das Motiv der pompejanischen Nike erfand, hat diese Bewegung des kreisenden Adlers nachgefühlt und nachgeschaffen, indem er die statischen und mechanischen Bedingungen des menschlichen Körpers aufs wunderbarste mit denen der Fluggesetze verschmolz. Seine Schöpfung ist nicht minder genial und neu, als es die des Paionios war. Und es ist nicht zu viel behauptet, dass er erst die äusserste Möglichkeit des Problems, den absoluten freien Flug in der Höhe, erkannt und gelöst hat. Er auch konnte statisch erst den letzten Schritt wagen, das wirklich freie Hängen, ohne dass sich dem Beschauer auch nur einen Augenblick das Gefühl des materiell Aufgehängten aufdrängte.

3.

4.

5.

Dass diese grossartige Weiterbildung des Flugproblems erst der hellenistischen Zeit angehört, ist ohne weiteres wahrscheinlich, weil wir an zahlreichen anderen Motiven die Vorliebe dieser Epoche für starke Torsion der Körperachse verfolgen. Doch lässt sich der hellenistische Ursprung dieses Niketypus auch an Einzelheiten nachweisen. Die Gewandbildung beruht deutlich auf dem an der Nike von Samothrake (Taf. 85) zuerst grandios durchgebildeten Stile. Der Kopf (Abb. 4. 5.) hat die hohe Haarschleife, die ebenfalls nicht vor dem Beginn der hellenistischen Zeit nachzuweisen sein dürfte. Auch die überschlanken Glieder entsprechen dem Mädchenideal dieser Epoche. Als Paralleldenkmal habe ich schon in Roschers Lexikon III, S. 349 die grosse Nike von Megara in Athen (Nat. Mus. Nr. 225. Le Bas, Voyage archéol. Monum. figurés, pl. 91 I. Purgold, Athen. Mitteilungen 1881, VI, Taf. 10. 11, S. 275. Photogr. des athen. Inst. N. M. 474) angeführt, an der Chiasmus und Torsion der Flugbewegung in gleicher Weise vorhanden sind, nur dass man wegen der Verstümmelung der Figur sie nicht so deutlich empfindet. Dieser Torso hat in der Gewandbildung, in der pathetischen Fülle der schweren Falten mit den tiefen Thälern dazwischen seine nächsten Parallelen am pergamenischen Altarfries. Auch die pompejanische Nike mit ihrer zierlich rokokohaften Gewandung wird man lieber in die jüngere Hälfte der hellenistischen Periode setzen.

Heinrich Bulle.

586 und 587. Bronzewagen von Monteleone.

New York, Metropolitan Museum.

Das grösste und vollständigst erhaltene Werk archaisch-griechischer Kunst in getriebenem Metall, das existiert, ist jetzt der Bronzewagen im Metropolitan Museum zu New York, der zu Anfang des Jahres 1902 bei Monteleone di Spoleto, einem Ort im oberen Tale des Corno, südwestlich von Norcia, im nördlichen hochgelegenen Teile des Gebietes der Sabiner, zusammen mit verschiedenen anderen Gegenständen gefunden worden ist.

Sehr zum Schaden der Wissenschaft wurde der grossartige Fund leider in gewinnsüchtiger Absicht verheimlicht und zunächst nach Norcia und von dort schon um Ostern 1902 ins Ausland gebracht; zu Beginn des Jahres 1903 ward der Fund in Paris nach New York verkauft[1]).

Über die Fundumstände ist nichts Näheres bekannt. Die Fundstelle soll am Fusse eines Hügels bei der Strasse liegen, die von Monteleone nach Norcia führt. Es ist höchst wahrscheinlich, dass der Fund aus einem grossen Grabe stammt.

Der Wagen kam in Fragmenten nach New York und ward dort mit grosser Sorgfalt zusammengesetzt und aufgestellt. Wir verdanken die den Abbildungen zu Grunde liegenden Photographieen der Gefälligkeit des verstorbenen Direktors des Metropolitan Museums, General Cesnola. Ich selbst habe, ebenfalls durch dessen Entgegenkommen unterstützt, im Oktober 1904 den Fund zu New York in Musse studieren können. Es traf sich, dass der Wagen eben, einer Umstellung wegen, aus seinem Glasgehäuse herausgenommen war, so dass ich ihn bequem aus nächster Nähe betrachten konnte.

Die mit dem Wagen zusammen gefundenen und mit ihm nach New York gelangten Gegenstände, über die in den bisherigen Berichten noch gar nichts veröffentlicht wurde[2]), sind die folgenden:

1. Besonders wichtig für die Zeitbestimmung des Fundes ist eine schwarzfigurige attische Vase, die zu dem Funde gehört. Leider können wir keine Abbildung derselben vorlegen, da sie bis jetzt nicht photographiert worden ist. Es ist eine sogenannte Kleinmeisterschale der Gattung mit thongrundigem Rande (vergl. meinen Berliner Vasenkatalog, S. 289 ff.); das auf dem Rande gemalte Bildchen stellt eine Sphinx dar, die einen Jüngling unter den Klauen hält. Die Inschrift auf dem Bauchstreif darunter ist sinnlos. Diese Schale ist, nach dem was wir von der attischen Vasenchronologie wissen, nicht wesentlich älter als um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zu datieren. Die übrigen Gegenstände, also auch der Wagen, müssen ungefähr derselben Epoche angehören. Dadurch schon ist die mehrfach laut gewordene Datierung des Wagens in das siebente Jahrhundert ausgeschlossen; wir werden sehen, dass auch andere Gründe jene jüngere Datierung bestätigen.

2. Ein Bucchero-Gefäss aus zwei übereinander gestülpten Teilen mit plastischer Dekoration von Tieren, die aber frei modelliert, nicht aus Formen gewonnen sind (umstehende Abb. 2).

Die übrigen Funde bestehen aus Metall:

3. Sogenante „cista a cordoni", gerippte Ciste von Bronze mit Doppelhenkeln (Abb. 3). Die früher (von Helbig) aufgestellte Meinung, diese Cisten seien griechischer Herkunft und seien von Cumae aus verbreitet worden, war gänzlich verfehlt. Man hat neuerdings erkannt, dass ihre Heimat wesentlich nördlicher liegt. Es sind diese Cisten aber auch nicht etruskisches Fabrikat; sie haben ihre Heimat bei der Bevölkerung der Po-Ebene. Ein Hauptcentrum speziell für die Cisten mit Doppelhenkeln des Typus wie die unsrige war das Gebiet der Veneter, ein anderes für die Cisten mit seitlichen Griffen die Gegend um Bologna. Von der Po-Ebene aus wurden diese gerippten Cisten, die besonders in der zweiten Hälfte des sechsten und im fünften Jahrhundert im Gebrauche waren, weit nach dem Norden über die Alpen, sowie auch, jedoch in sehr viel geringerer Zahl, nach Süden verbreitet[3]). Das Vorkommen in dem Funde von Monteleone ist bezeichnend für die Beziehungen dieser Gegend zu der Po-Ebene. Barnabei[4]) hat gewiss mit Recht

---

[1]) Vgl. F. Barnabei in der Nuova Antologia, vol. 194, Marzo-Aprile 1904, p. 643 ff.

[2]) Auch Barnabei a. a. O. spricht nur im allgemeinen nach Hörensagen von anderen mitgefundenen Dingen.

[3]) Vgl. besonders Marchesetti, necrop. di S. Lucia 185 ff.; Corresp.-Bl. d. Ges. für Anthropologie 25 (1894), S. 103 ff. H. Willers, die röm. Bronzeeimer von Hemmoor, 1901, S. 100 f.; andere frühere Literatur s. bei Mau in Pauly-Wissowa, Reallexicon III, 2604 f.

[4]) A. a. O. in der Nuova Antologia.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1905.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

hervorgehoben, dass die Gegend der Fundstätte, das nördliche Bergland des Sabinergebietes, durch eine offene Strasse mit Picenum verbunden ist und dass hier ein reger Verkehr vorausgesetzt werden muss. Picenum aber stand immer in engem Zusammenhange mit der Kultur in der Po-Ebene.

4. Eiserner Stab-Dreifuss mit Löwenfüssen von Bronze (Abb. 4). Nur die genannten Löwenfüsse sind von Bronze, alles andere ist Eisen. Dieser Dreifuss gehört zu derjenigen Klasse von Kessel-

Abb. 4

untersätzen, welche ich in Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 127 ff., behandelt habe (danach später Savignoni in Monumenti antichi dei Lincei VII, 1897, p. 309 ff.) und deren östliche Herkunft von mir dort nachgewiesen wurde. Dass der mittlere, aus dem Löwenfusse gerade emporsteigende Stab in einen Schwanenkopf endet, ist ein typischer Zug dieser Dreifussklasse, der sich ebenso an dem Untersatz von La Garenne (Olympia IV S. 115), an einem des Grabes Regulini-Galassi und einem gleichartigen des Museo Faina zu Orvieto findet (Olympia IV, S. 127). Auch der kleinere Ring unterhalb des oberen grossen ist ein typischer Teil; nur ist er hier etwas höher emporgehoben als dies sonst gewöhnlich ist. Neu, an den bisherigen Exem-

Abb. 6

plaren nicht beobachtet, ist die hier zum Schmucke verwendete dreispitzige Lilienblüte.

5. Höchst wahrscheinlich gehörte auf diesen Untersatz der Bronzekessel Abb. 5, dessen Durchmesser der Höhe des Untersatzes entspricht. Der

sierendem Stile. Zu Grunde liegt ein altgriechischer Typus von Bronzebecken-Füssen, wo sich über der Löwenklaue direkt der Oberkörper einer Sphinx oder Gorgone erhebt, und über den ich in Olympia, Bd. IV, die Bronzen,

Abb. 5

Kessel aus Bronzeblech mit horizontalem, breitem, gehämmertem Rande gehört zu dem Typus archaischer Bronzekessel, den ich Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 123 f., behandelt habe.

6. Bronzekessel mit drei niederen Füssen und zwei Henkeln, Abb. 6. Die Füsse zeigen unten Löwenklauen; der am Kessel anliegende Teil zeigt ein durchbrochenes, ornamentales Stück und darüber den Oberteil einer Sphinx mit emporgehobenen Flügeln in barbari-

Abb. 7

Abb. 8

S. 137 zu nº 858, gehandelt habe. Das Becken unseres Fundes ist sicher italische, schwerlich aber etruskische Arbeit.

7. Bronzekessel mit Bügelhenkel und Deckel, Abb. 7. Die Ansätze der Ringe des Henkels zeigen eine an die dreispitzige Blume des eisernen Untersatzes erinnernde Verzierung. Der Deckel ist durch eine Kette mit dem einen Henkelring verbunden.

8. Bronzekessel mit eisernem Bügelhenkel. Auch die Ringe des Henkels sind von Eisen und an das Bronzegefäss genietet. Abb. 8.

9. Kanne aus getriebener Bronze mit gegossenem Henkel. Abb. 9. Der Henkel, oben mit Hunde- oder Pavianköpfen, unten mit Palmette geziert, gehört zu einem in Italien sehr häufigen altgriechischen Typus, über den ich Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 144 zu nº 899 einiges bemerkt habe. Unser Exemplar ist gewiss italische Arbeit. Die plumpe Form der Kanne und der Knick, den der Henkel macht, scheinen ungriechisch.

Abb. 9

10. Eimerförmiges Bronzegefäss. Abb. 10. Henkel fehlen, waren jedoch einst, wie Nietlöcher unterhalb des Randes zeigen, vorhanden.

11. Kandelaber von Bronze. Abb. 11. Die Füsse haben die Gestalt von Löwenklauen. Oben ruht auf drei gebogenen Schwanenhälsen eine Art Gefäss auf, das wohl zur Aufnahme des Leuchtmaterials diente. Die vier am Rande angebrachten, etwas verbogenen Ansätze mit den Zinken mögen der Verzierung oder auch dem Anstecken von Kerzen gedient haben. Der Kandelaber vertritt eine interessante Stufe in der Entwicklung dieses Gerätes. Er ist älter als der gewöhnliche etruskische, dem Ende des sechsten und dem fünften Jahrhundert angehörige Typus.

Wir kommen nun erst zu dem Wagen, dem grossen Prachtstücke des Fundes.

Derselbe ist aus Stücken zusammengesetzt; doch ist dabei gar nichts anderes ergänzt worden als die verlorenen Holzteile, auf welchen das Metallblech einst befestigt war. Von der Metallbekleidung fehlt nur sehr Weniges, und zwar namentlich nur der vordere gerundete Teil des unteren Reliefbandes.

Die Zusammensetzung der Teile war, wovon ich mich überzeugen konnte, durch erhaltene

Abb. 10

Spuren indiziert und ist richtig. Der einzige Punkt, den ich nicht kontrollieren konnte, war die Stelle der getriebenen Löwenköpfe, die an den Enden der Axe befestigt sind. Doch ward mir versichert, dass auch hier alte Spuren auf diese Anbringung geführt haben. Löwenköpfe kommen an dieser Stelle am Ende der Axe indess noch in später Zeit vor (wie an den Wagenresten römischer Epoche aus Salonik, Bull. de corr. hell. 1904, p. 212). Von dem einen Rade kann ich durch die Gefälligkeit Cesnola's eine vor der Zusammensetzung genommene Photographie umstehend bringen (Abb. 12), welche den hölzernen Kern und das Loch für die Axe sowie die Art zeigt, wie die Speichen eingefügt sind. Das Holz wurde in New York als solches vom Nussbaum (black walnut) bestimmt. Der hölzerne Körper des Rades ist mit Bronzeblech umkleidet. Der Radreif aber war von Eisen; die Photographie zeigt dessen Reste deutlich.

Von der Grösse des Wagens im Verhältniss zu einer normalen Menschenfigur giebt die umstehende, im Metropolitan Museum aufgenommene, von Cesnola mir freundlichst mitgeteilte Photographie (Abb. 13) eine unmittelbare Anschauung.

Das Bronzeblech [5]) hat überall, wo es nicht von Oxyd bedeckt ist, eine wundervolle Goldfarbe, genau wie dies bei manchen altgriechischen Arbeiten in Bronzeblech der Fall ist (vgl. Jahrb. d. Inst., Arch. Anzeiger 1894, S. 116 ff.), aber auch an italischen Bronzen älterer Zeit (besonders in Campanien, in den Funden von Suessula) vorkommt und der antiken Überlieferung nach der korinthischen Bronze speziell eigen gewesen sein soll (vgl. Blümner, Technologie und Terminologie d. Gewerbe u. Künste IV, 183 f.); die Goldfarbe wurde wahrscheinlich durch Beimischung von Gold in die Legierung erzielt. Die oxydierten Stellen an dem Wagen zeigen eine ebenfalls sehr schöne tiefgrüne Farbe.

Wir betrachten nun das Einzelne. Die getriebenen Löwenköpfe wurden schon erwähnt, welche an den Enden der Radachse angebracht sind, deren Platz mir aber nicht absolut sichergestellt schien. Die Deichsel ist in eigentümlich lebendiger Weise geschmückt: ihr Stamm springt aus dem Rachen eines Eberkopfes heraus und endet in einen Adlerkopf. Das letztere Motiv, der Adlerkopf als Deichselende, ist uns schon von anderen Beispielen älterer Kunst aus Griechenland und Italien bekannt (vgl. meine Nachweise in Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 152 f. zu n° 975 und der Adlerkopf des Fundes von Perugia, Röm. Mitth. 1894, S. 271, 15). Die Stelle des Wagens, wo die Deichsel ansetzte, ist leider nicht erhalten.

Abb. 11

Bei dem Eberkopf mag man sich erinnern, dass die altsamischen Kriegsschiffe der Überlieferung nach (Herodot III, 51) und ebenso die altkorinthischen nach den Denkmälern (s. meinen Berliner Vasenkatalog n° 833, 835) vorn ein Embolon in Gestalt eines Eberkopfes hatten.

Die Räder haben neun Speichen, was ungewöhnlich ist; doch zeigt auch eine in Gold gearbeitete Nachbildung eines persischen Wagens aus Baktrien im British Museum ebenfalls neun Speichen (abg. bei Nuoffer, der Rennwagen im Altertum, Taf. 8, 44; S. 64); sonst pflegen sechs, acht, zehn oder zwölf Speichen im asiatischen und dem von ihm abhängigen altionischen Kulturkreise zu erscheinen, während das archaische Griechenland selbst bekanntlich an nur vier Speichen festhielt (vgl. Studniczka im Jahrb. d. Inst. 1890, S. 147). Die hohe Speichenzahl verbindet unseren Wagen mit dem ionischen Typus.

Der Wagenstuhl zeigt keine durchbrochene, sondern, wie im asiatisch-ionischen Kreise, eine vollständig geschlossene Wandung; diese zerfällt in drei Teile, die gerundete, nach aussen ausgebauchte, höhere Mitte und die geraden niedrigeren beiden Seiten. Der obere Abschluss aller drei Teile ist gerundet.

Diese Wagenform ist verwandt derjenigen, welche auf den archaischen kleinasiatisch-ionischen Denkmälern vorkommt (vgl. insbesondere die Sarkophage von Klazomenae; auch die Scherbe Athen. Mitth. 1898, Taf. 6, 1); sie ist ihr jedoch nicht gleich [6]): zwar die hohe, nach aussen und oben gerundete Mitte stimmt überein, aber die Seiten sind anders und zeigen einen durchbrochenen Rand. Diese kleinasiatisch-ionische Wagenform kommt auch auf italischen Denkmälern vor (wie den

[5]) Die Behauptung, die Piccione (bei Petersen, Röm. Mitth. 1904, 155) auf Grund der Photographien aufstellte, die Platten seien nicht getriebenes Blech, sondern gegossen, ist gänzlich irrig.

[6]) Pellegrini in Milani's Studi e mater. I p. 109 setzt fälschlich die klazomenische Form der hier besprochenen ganz gleich.

Abb. 12

Abb. 13

Chiusiner Wandmalereien Micali, storia 70 und den Chiusiner Terrakottareliefs Glyptoth. Ny-Carlsberg pl. 177; der Wagen links auf der Vase Arch. Anzeiger 1904, S. 61, Fig. 1). Allein die archaischen italischen Denkmäler ionisierenden Stiles geben mehrfach auch Wagenbilder, die vollständig mit unserem Bronzewagen übereinstimmen. Dies ist vor allem der Fall bei der italisch-ionischen Klasse von Goldringen, welche ich in Antike Gemmen, Bd. III, S. 84 ff. behandelt habe (vgl. Bd. I, Taf. VII, 1—5) und bei der eng mit diesen zusammenhängenden Vasengattung (Ant. Gemmen III, S. 85, Fig. 59; vgl. auch über die Gattung meine Griech. Vasenmalerei I, S. 93 ff.; Arch. Anzeiger 1904, S. 61, Fig. 1 der Wagen rechts). Ich habe diese Denkmälerreihe mit den Phokäern in Etrurien zusammengebracht. Jene Wagenform findet sich ferner auch auf anderen sicher in Italien entstandenen archaischen Werken ionisierenden Stiles; so auf den Terrakottareliefs, die zuletzt Pellegrini in Milani's Studi e materiali I behandelt hat (Fig. 4 p. 96, Fig. 8 p. 101, Fig. 9 p. 103), sowie auf den Reliefs der in Bronzeblech getriebenen Figur der tomba d'Iside (Micali, monum. ined. 6).

Diese Thatsachen sprechen dafür, dass unser Bronzewagen nicht aus Ionien importiert, sondern in Italien gearbeitet ist.

Die bildliche Dekoration schliesst sich genau der tektonischen Gestalt der drei Teile des Wagenstuhles an. Innerhalb des runden Rahmens, welcher die drei Teile umgiebt, ist der ganze verfügbare Raum mit je einer einheitlichen figürlichen Scene gefüllt, die in starkem Relief aus dem Bronzeblech getrieben ist. Die Komposition ist mit grossem Geschicke dem jeweiligen Raume angepasst.

Um die Einheit des Mittelstückes und der Nebenseiten zu betonen, ist der gewölbte Rand da, wo Mitte und Seite sich berühren, nicht herabgeführt; ein kreisrunder Buckel bezeichnet jederseits die Stelle des Zusammentreffens der Ränder; die Fuge zwischen den Teilen jederseits wird aber verdeckt durch eine in starkem Relief getriebene nackte unbärtige männliche Figur. Diese beiden Gestalten zeigen den archaischen Typus ruhig stehender männlicher, sog. Apollo-Figuren; die Arme hängen gerade herab, die Hände sind jedoch nicht nach ägyptischer Weise geschlossen, sondern geöffnet; von den Beinen ist jeweils das der Nebenseite zugewandte ein klein wenig vorgesetzt. Der Jüngling links trägt Stiefel. Die schematische Angabe des Brustkorbrandes und die sehr kurze Bildung des Unterleibes sind Eigenheiten, die sich ebenso an manchen der alten sog. Apollofiguren finden. Das Haar fällt lang auf die Schultern und endet in aufgerollten Locken. Diese Figuren haben offenbar nur dekorative Bedeutung und dürfen sicher nicht mit mythologischen Namen belegt werden.

Ebenso rein dekorativ sind die zwei gelagerten Widder und die zwei liegenden Löwen am unteren Rande des Mittelstückes. Nackte Jünglingsfiguren, liegende Widder und Löwen gehören zu dem ständigen Repertoire der altgriechischen Dekoration von Metallgeräten, wie zahlreiche erhaltene Bronzekessel bezeugen.

Das grosse Mittelstück zeigt ein streng symmetrisch angeordnetes Bild, das in starkem Relief getrieben und mit überaus feiner und reicher gravierter Zeichnung verziert ist. Die Gravierung ist, soweit sie nicht auf der Photographie selbst deutlich ist, aus der Abb. 14 wiedergegebenen Zeichnung zu ersehen, die Cesnola für das Museum in New York hat anfertigen lassen.

Eine Frau überreicht einem bärtigen Helden Helm und Schild; dieser empfängt die Waffen aus den Händen der Frau und fasst sie an.

Dieses Thema, Rüstung des Helden, dem die Frau die Waffen reicht, ist ein der archaischen Kunst geläufiges. Man konnte der Scene durch mythologische Beischriften einen erhöhten Reiz geben, wie dies der Maler einer altattischen Schale that, der die Namen Thetis Achilleus Peleus Neoptolemos beischrieb (Heydemann, griech. Vasenbilder, Taf. 6, 4), oder wie es noch Euthymides that, indem er die Figuren Hektor Hekabe Priamos nannte (Griech. Vasenmalerei, Taf. 14); allein diese Namen sind sekundär, sie sind lose angeheftet an einen archaischen Typus, der nur das allgemeine Thema behandelt, Rüstung des Helden und Abschied vom heimatlichen Herde, den die Frau, die Gattin oder Mutter vertritt, welche die Waffen übergiebt. In unserem Falle haben wir gar keinen Anlass, nach mythologischen Namen zu suchen.

Der Schild hat die sog. böotische Form und ist oben mit einer Medusen-, unten mit einer Löwenmaske geschmückt. Augen, Lippen, Zunge und Zähne des Gorgoneion, die Augen der Löwenmaske sowie die Augen des Mannes wie der Frau waren aus anderem Materiale, wahrscheinlich hauptsächlich aus Elfenbein, eingelegt. Diese Einlagen sind verloren. Wie sie zu denken sind, zeigen die Gorgoneia auf einigen vortrefflichen altgriechischen Rüstungsstücken aus Bronze im Museum zu Karlsruhe [7]); hier sind

[7]) Schumacher, Beschr. d. ant. Bronzen in Karlsruhe n° 727, 780, 782, 786. Darüber, dass n° 727 nicht Beinschienen, sondern vielmehr Unterarmschienen sind, vgl. meine Ausführungen in Olympia, Bd. IV, die Bronzen S. 162. Gute Abbildungen der Karlsruher Stücke: Antike Bronzen

Abb. 14

die Augen und das Maul aus Elfenbein eingelegt und wohl erhalten; Iris und Pupille der Augen bestanden noch aus anderem farbigen Materiale und sind verloren. Auch der Typus der Meduse ist hier wie dort der altionische (vgl. in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 1714).

An der Löwenmaske auf unserem Schilde sind noch hervorzuheben die zwei Warzen auf der Stirne, ein speziell auf archaisch kleinasiatisch-ionischen Werken vorkommender Zug dämonischer Löwenbildung; er findet sich auch an den Bronzen von Perugia (s. meine Beschreibung der Glyptothek 1900, zu n° 73, und in Roscher's Lexikon d. Myth. I, 1758, 50 ff.).

Ähnlich, im Randornamente sogar ganz gleich ist der Schild des Achilleus, den die Frau bei dem Auszuge dieses Helden in dem Vasenbilde des Nearchos trägt (Wiener Vorlegebl. 1888, Taf. 4, 3 a).

Die Frau trägt einen Chiton mit Ärmeln und den Mantel, der über den Kopf gezogen ist; ferner ein Halsband. Alles ist aufs reichste mit gravierter Ornamentik geschmückt. Auf der Brust sieht man ein grosses, aus Lotosknospen mit Palmettenfüllung bestehendes, rundes, sternförmiges Ornament; ein anderes, noch schöneres Sternornament aus Palmettenmotiven findet sich am unteren Teile des Gewandes; es ist dies Ornament eine jüngere Ausgestaltung und Verfeinerung des auf der alten kretischen Vase, Berlin, n° 307, Athen. Mitth. 1897, Taf. 6, in der Mitte erscheinenden. Von ähnlichen Ornamenten ist der Mäander in der Mitte unterbrochen. Unten läuft ein Lotosblüten- und Knospen-Fries.

Der Held trägt bereits die Beinschienen, die am Knie mit Palmette geziert sind. Es gehört zu dem Typus archaischer Beinschienen, dass sie an der Kniescheibe mit Ornament geziert sind (vgl. Olympia, Bd. IV, die Bronzen S. 159 ff.). Der kurze Chiton ist mit Säumen geziert.

Der Helm ist mit einem Buschträger in Gestalt eines Widderkopfes geschmückt, dessen Stilisierung und Verwendung sehr an die Widderköpfe erinnert, in welche die Schwanzflossen des altionischen Goldfisches von Vettersfelde und ein Geweihende des Hirsches vom Kul Oba auslaufen (vgl. Goldfund von Vettersfelde, Taf. 1 und S. 16). Wie sehr es im Kreise alter ionischer Kunst beliebt war, alle Ecken und Enden in Widderköpfe auslaufen zu lassen, habe ich bei Besprechung jenes Goldfundes (Goldf. v. Vettersfelde, S. 29 f.) ausführlich nachgewiesen.

Rechts und links vom Helme schiessen zwei Raubvögel, Falken oder Habichte, senkrecht von oben herab. Es ist klar, dass diese Vögel gedacht sind, im Begriffe aus der Luft auf eine Beute an der Erde herabzustossen.

Auch über diese Beute hat der Künstler keinen Zweifel gelassen: unten auf dem wellig gedachten, nach antiker Gewohnheit nicht näher angedeuteten Boden liegt auf dem Rücken ein Rehkalb, genau in der Haltung wie der Hase auf den Münzen von Akragas, der von zwei Adlern zerfleischt wird. Mit einer in archaischer Kunst nicht auffälligen Prolepse liegt das Reh schon niedergeworfen da, während die Raubvögel erst herabschiessen. Dass sich der Vorgang etwas weiter hinter der Schildübergabe, zur Rechten des Helden, abspielt, hat der Künstler dadurch angedeutet, dass der Bauch des Rehkalbs von dem Schildrande überschnitten wird.

Bei Aeschylos im Agamemnon wird bekanntlich (v. 115 ff.) das Vogelzeichen geschildert, wie zwei Adler niederstürzen und eine trächtige Häsin zerfleischen. An die Münzen von Akragas wurde vorhin schon erinnert, wo zwei Adler den Hasen verschlingen. In der Ilias (8, 247 ff.) kommt es als Vogelzeichen vor, dass ein Adler ein Rehkalb packt (νεβρὸν ἔχοντ' ὀνύχεσσι τέκος ἐλάφοιο ταχείης). Offenbar ist auf unserem Relief ein dem ausziehenden Helden günstiges Vogelzeichen dargestellt.

Die linke Nebenseite zeigt uns den Helden siegreich im Kampfe. Er trägt den böotischen Schild, an welchem nur Löwen- und Medusenmaske die Plätze getauscht haben. Er hat bereits einen Gegner getödtet, der sich am Boden krümmt und ist im Begriffe, dem zweiten Gegner die Lanze durch die Brust zu stossen; die Spitze der Lanze kommt schon im Rücken des Feindes heraus; dagegen die Lanzenspitze eben dieses Gegners sich am starren Helme unseres Helden krumm verbiegt. Die Gunst der Götter, die unserem Helden hold ist, wird auch hier durch ein Vogelzeichen, ein einfaches, einen zur Rechten desselben fliegenden Raubvogel angedeutet. Der Chiton des Gegners, sein Panzer und die Innenseite seines Rundschildes sind aufs reichste durch Gravierung verziert. Die Stilisierung der Raubvögel auf diesem, wie dem Mittelbilde erinnert wieder sehr an den fliegenden Seeadler des Goldfisches von Vettersfelde. Ueber diese Stilisierung und ihr Vorkommen in archaischer, besonders altionischer Kunst verweise ich auf meine Ausführungen Goldfund von Vettersfelde, S. 24 ff.

Die rechte Nebenseite giebt den harmonischen Abschluss des hier geschilderten Heldenlebens. Ohne Waffen steht der Held (sein Chiton ist ebenso verziert wie auf dem ersten Bilde) auf einem Wagen von derselben Form wie der,

d. Altert.-Samml. in K., 1885, Taf. 27. — Auch an den Peruginer Bronzereliefs waren die Augen an den größeren Figuren eingelegt (Röm. Mitth. 1894, S. 288).

dessen Zierde dieses Relief bildet (es hat nur der Seitenteil einen geschwungeneren Umriss), und lenkt, die Peitsche in der Rechten, ein Zweigespann geflügelter Rosse, das hoch emporsteigt und sich in die Lüfte zu erheben im Begriffe ist, hinweg und empor über eine an der Erde liegende weibliche Figur, die einen Chiton mit engen Ärmeln und breiter verzierter Borte trägt wie die Frau des Mittelbildes; sie hält die Linke mit nach oben gewendeter innerer Handfläche empor, wie zum Schutze gegen die Rosse, die über sie emporsteigen. Hier kann von keinem Kampfe die Rede sein. Es ist das Schlussstück dieser Helden-Trilogie, die Verklärung des Helden: mit dämonischen Rossen fährt er gen Himmel von der Erde empor, die durch das gelagerte Weib angedeutet sein muss.

Auf einer Grabstele von Bologna (Notizie d. scavi 1890, tav. I, A) ist sicher dargestellt, wie ein Verstorbener zu Wagen mit geflügeltem Gespann in das Jenseits fährt. Sehr beliebt sind Gespanne mit geflügelten Rossen, aber auch Gespanne anderer dämonischer Tiere auf jener Klasse von goldenen Ringen, deren Kunstart mit der unseres Wagens aufs engste verknüpft ist. Durch dämonische Flügelfiguren, Sirenen u. dgl. wird auf jenen Ringen angedeutet, dass sich der Lenker des Gespanns schon im Reiche der Geister bewegt (vgl. meine Antike Gemmen, Bd. III, S. 85, zu Taf. VII, 1 ff.).

So bildet die figürliche Dekoration der drei Seiten des Wagens eine geschlossene Einheit. Im engsten Anschlusse an die räumlichen Bedingungen hat der Künstler es verstanden, eine Idee zum Ausdrucke zu bringen. Für den Wagen eines tapferen Kriegers liesse sich nichts Besseres erfinden.

Der Boden, auf welchem die Wagenbrüstung sich erhebt, war mit einem Friesbande geziert, von dem leider nur die beiden Seiten, nicht die Mitte erhalten ist. Dieser Fries ist der Welt der niederen Dämonen und der Tiere gewidmet. Links sieht man einen Kentaur als Jäger mit Fichtenstamm und Hasen dran; dann einen Flügeldämon im Knielauf; dann einen Jüngling, der knieend einen Panther festhält. Rechts zwei der in ionischer Kunst so beliebten Typen von Tierkämpfen: der Löwe mit dem Stier und der Löwe mit dem Hirsche; vgl. über die Verbreitung dieser Gruppen besonders in ionischer Kunst Goldfund von Vettersfelde, S. 21 f.

Was nun schliesslich die Herkunft unseres Wagens betrifft, so glaube ich, darf man ihn gewiss als griechisch, speziell altionisch bezeichnen; allein man muss zugeben, dass er höchst wahrscheinlich in Italien gearbeitet worden ist. Es liegt hier wieder derselbe Fall vor wie bei gewissen Vasen, Goldringen und Terrakottaarbeiten aus Etrurien, von denen ich (Antike Gemmen III, S. 89) vermutet habe, dass sie Phokäern verdankt werden, die sich in Etrurien niedergelassen hatten.

Allein diese Phokäer haben nicht nur die tyrrhenische Küste, sondern auch τὸν Ἀδρίην zuerst befahren, wie Herodot bezeugt (I, 163). Offenbar haben sie sich im Pomündungsgebiete niedergelassen. Spina und Atria sollen von Griechen besiedelt gewesen sein, und Spina errichtete bekanntlich in archaischer Zeit einen eigenen Thesauros in Delphi.

Wir bemerkten oben, dass die Fundgegend des Bronzewagens ihre Kulturelemente wahrscheinlich über Picenum bezog. Es werden die Griechen von Atria und Spina gewesen sein, welche griechische Industrieprodukte zu den italischen Edlen bis in die Berge des Sabinergebietes verbreiteten. Es sind mancherlei rein griechische archaische Arbeiten auf der adriatischen Seite des Apennin gefunden worden. Barnabei hat (in der Nuova Antologia Bd. 194, 1904, p. 654) mit Recht auf den Fund eines vorzüglichen altionischen Bronzegefässes in der Gegend von Amandola hingewiesen.

Die archaisch griechischen Kulturelemente in der Gegend der Po-Ebene wird man überhaupt im Auge zu behalten haben, um verschiedene Erscheinungen in jenem Kreise zu erklären. Auch sind, wie ich aus Fundtatsachen schliesse, von hier, vom Po-Tale über die Alpen hinüber zu den Kelten viel mehr altgriechische Industrieprodukte und mit ihnen verknüpfte Einflüsse gekommen als von Massilia. Doch darüber bei anderer Gelegenheit.

Wie weit die Sitte, einen Kriegswagen in das Grab des Fürsten mitzugeben, in Mittel- und Oberitalien verbreitet war und wie lange sie gedauert hat, kann ich leider, da genügend zuverlässige Beobachtungen fehlen, nicht angeben. Sicher aber scheint mir, dass die keltische Sitte des Kriegswagens über Italien nach Gallien gekommen ist, und nach Italien kam sie durch die kleinasiatischen Griechen. Die keltischen Fürstengräber, die Wagen enthalten, sind dieselben, in denen griechischer und etruskischer Import des 5. Jahrhunderts und griechisch-keltische Ornamentik erscheint.

Gewiss mit Recht hat Helbig (in Mélanges Perrot 167 ff.) vermutet, dass die etruskischen Könige in alter Zeit zu Wagen ins Feld zogen und dass dasselbe für den römischen König galt. Der Wagen von Monteleone ist der eines italischen Fürsten des sechsten Jahrhunderts.

Es erübrigt uns noch, über die stilistische Stellung des Wagens etwas zu bemerken. Er ist,

obwohl den Bronzen von Perugia sehr nahe stehend, doch etwas altertümlicher als jene, indem die Gewänder hier noch völlig faltenlos gebildet sind. Die ruhig stehende Frau unseres Wagens zeigt noch den älter archaischen Typus mit weitem, ganz faltenlos glattem Gewande, während bei den Peruginer Bronzen die ruhig stehende Frau (Beschr. d. Glypt. 1900, nº 70) sowohl wie die schreitende (Ant. Denkm. II, 14) nach der jüngeren Art im faltigen Gewande dargestellt sind. Auch die Behandlung der Haare mit den schweren, dicken Lockenenden ist altertümlicher hier als dort.

Andererseits ist die Kunststufe unseres Wagens gänzlich geschieden von jener älteren des siebenten Jahrhunderts in Etrurien, die in den Funden Regulini-Galassi, Bernardini (Palestrina), tomba del duce (Vetulonia) u. a. vorliegt. Dort ist das Ornament noch phönikischer Art, die griechische Lotosornamentik existiert noch nicht und, vor Allem, die getriebenen oder gestanzten Figuren, von weichlichen Umrissen, entbehren noch ganz der Gravierung der Oberfläche. Es liegt eine ganze Welt zwischen diesen beiden Kunststufen.

Der New Yorker Wagen ragt über alles Verwandte, wie die Reste von Perugia, hervor, nicht nur durch die Grösse und die monumentale Behandlung des hochgetriebenen Reliefs, sondern auch durch den ausserordentlichen Reichtum und die Feinheit der gravierten Zeichnung.

Wir dürfen diese Besprechung indess nicht schliessen, ohne erwähnt zu haben, dass dieser Bronzewagen von New York bereits eine gelehrte Behandlung in den Mitteilungen des Kais. deutschen archäol. Instituts, römische Abt. Bd. 19, 1904, S. 155 f. durch E. Petersen erfahren hat. Auf Grund seiner Kenntnis der Photographieen glaubte Petersen die italienische Regierung darüber trösten zu können, dass dieser Fund ihr entführt worden ist; denn — der Wagen sei ja eine Fälschung! Allerdings ist Petersen vorsichtig genug, zu versichern, dass er nicht „aburteilen“ wolle, ohne das Original gesehen zu haben. Wir dürfen wohl erwarten, daß ihm die vorliegende Publikation genügen und er danach anders urteilen werde über die vermeintlichen Fehler, wie daß die Vögel „ungeschickt und stillos“, das Reh ein „sinnloses Beiwerk“, die Augen „leere Höhlen“ seien (da doch das Einsetzen der Augen im Altertum etwas ganz gewöhnliches war) und daß die Beinschienen „allzuhoch nach oben“ reichten (da die altgriechischen Beinschienen doch durchweg vorne über das Knie emporgriffen).

Doch genug von dieser seltsamen Verirrung; sie ist nur interessant als ein Zeichen der Zeit, in welcher eine solche Unsicherheit eingerissen ist über Ächt und Unächt, dass eine so jämmerliche Fälschung wie die bekannte „Tiara des Saitapharnes“ so lange hat für ächt gehalten werden können, und dass es andererseits immer wieder gerade den besten und vorzüglichsten Werken des Altertums, die aus der Masse des gewöhnlichen sich erheben, widerfährt, als falsch verdächtigt zu werden.

Der Bronzewagen von Monteleone gehört zu dem Besten von altgriechischer Kunst und er ist das Glänzendste, Vollständigste, was von archaischer Metallarbeit uns geblieben ist.

A. Furtwängler.

588 und 589. Bronzereliefs aus Perugia.

München, Glyptothek.

Die Serie von Bronzen, zu welcher die auf Taf. 588/9 wiedergegebenen Stücke gehören, hat in neuerer Zeit durch E. Petersen eine sorgfältige Verarbeitung erfahren (Mitth. d. deutschen arch. Inst., röm. Abt., Bd. 9, 1894, S. 253 ff., dazu Antike Denkmäler II, Taf. 14, 15). Da die bisherigen Abbildungen eben jener Stücke — auch die von Petersen gebotenen — sehr ungenügend sind und namentlich von der Gravierung der Bronzereliefs nichts erkennen lassen, so geben wir hier diese in München befindlichen Fragmente in genauer Nachbildung.

Auf die Frage der Reconstruction der erhaltenen Reste soll hier nicht eingegangen werden; sie ist, wie ich glaube, bei dem unvollständigen, trümmerhaften Zustande des Erhaltenen aussichtslos. Das Einzige, was mit einiger Wahrscheinlichkeit behauptet werden darf, ist, dass die Stücke 1 und 2 zu der Brüstung eines vierrädrigen Sitzwagens gehörten und 1 von der Schmal-, 2 von der Breitseite stammte. Diese von Brunn herrührende Vermutung beruht auf dem Relief einer etruskischen Graburne, das, wie es scheint, den Toten auf einem Wagen fahrend darstellt, der eine solche geschwungene Brüstung zeigt (Micali, storia 57, 1). Auf griechischen Denkmälern ist eine derartige Wagenform noch nicht beobachtet worden. Der Wagen des Peruginer Fundes ist jedenfalls in Italien gearbeitet worden, doch wahrscheinlich von eingewanderten ionischen Künstlern, wie der vorhin besprochene Wagen von Monteleone.

Ob die Stücke, die Petersen zu einem auf dem Wagen zu ergänzenden thronförmigen Aufsatz zieht, überhaupt zu diesem Wagen oder nicht vielmehr, was mir wahrscheinlicher, zu ganz anderen Geräten gehörten, ist völlig unsicher; jedenfalls weichen sie zum Teil in der Arbeit stark ab von den Brüstungsstücken.

Der grosse Fund, der 1812 bei Castello S. Mariano in der Nähe von Perugia gemacht und leider zerrissen und zerstreut wurde[1]), enthielt noch Reste von zahlreichen anderen Metallgeräten, besonders Stücke getriebener Reliefs, von sehr verschiedenem Werte. Das Beste darunter sind die Fragmente einer grossen Darstellung des Kampfes von Herakles und Kyknos, die Petersen glaubt, einem Streitwagen, dessen Form indess von der des vollständigen New-Yorker Wagens sehr verschieden gewesen sein müsste, zuschreiben zu dürfen (Röm. Mitth. 1894, S. 274 ff.). Diese stark fragmentierten Stücke, in denen der ionische Stil aber besonders rein auftritt, befinden sich im Museum zu Perugia und sind ziemlich gut in Zeichnung in den Ant. Denkm. II, 14 veröffentlicht.

Wir beschränken uns hier auf die dem Sitzwagen zugeschriebenen besten Stücke der Münchner Glyptothek.

1. Taf. 588. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek (1900) n° 68. Länge 0,59. Es fehlt das linke obere Ende, das unter den Fragmenten in Perugia erhalten ist. Eine Gorgo, am Boden hockend, mit jeder Hand einen Löwen (der links ist grösstenteils ergänzt), an der Gurgel packend. Sie ist mit gegürtetem, faltenlosem Chiton bekleidet, der durch Gravierung verziert ist (s. deren besondere Wiedergabe in Zeichnung auf der Tafel). Über den Gürtel fällt der Chiton zu beiden Seiten in zwei symmetrischen Bäuschen herab, eine Anordnung des Gewandes, die speziell altionischen Denkmälern eigen ist. Hier ist der Chiton mit Pantherköpfen geschmückt. Um den Hals hängt eine große Halskette. Zum Typus der Gorgo vgl. Antike Gemmen III, S. 100 f.

Die oberen Ecken der Brüstung sind mit je einem Seepferd geschmückt (die linke Ecke teilweise in Perugia erhalten); an der Seite unten ein Kranich im Emporfliegen.

2. Taf. 589. Beschr. d. Glyptothek n° 67. Länge 1,11; zwei Fragmente vom rechten Ende sind in Perugia. Die Gravierung der wichtigsten Figuren ist auf der Tafel in Zeichnung wiedergegeben.

Der von der geschwungenen Brüstungslinie eingerahmte Raum war schwer mit figürlichem Bildwerk zu schmücken. Der Künstler hat die Aufgabe in der naivsten Weise gelöst, indem er die Figuren je nach dem verfügbaren Platze in verschiedener Grösse bildete und indem er für die niedrigste Stelle schwimmende Wasserwesen wählte. Hier sehen wir ein Seepferd nach links und einen Seegreis nach rechts hin schwimmen.

[1]) Es ist leider gar nichts Näheres über den Fund bekannt; die besten Stücke kamen in den Kunsthandel und so später nach München und London, der Rest verblieb in Perugia; vgl. Vermiglioli, saggio di bronzi etruschi, Perugia 1813, p. VI. XXVIII.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1905.

Der Halios Geron hat den dem vorgerückten Alter in der älteren Kunst eigenen Stoppelbart; sein Körper ist ganz menschlich; doch trägt er ein mit gravierten Schuppen geziertes und dadurch an einen Fisch erinnerndes Hemd, von welchem an Rücken und Vorderleib je zwei Flossen ausgehen. Über den Halios Geron und seine Geltung besonders in altionischer Kunst vgl. Goldfund von Vettersfelde, S. 25 f.

Nach rechts folgen zwei Figuren, deren Köpfe ergänzt sind; der eine schiesst Bogen, der andere stiess mit dem Schwerte nach einem Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen, von dem Reste in Perugia erhalten sind.

Nach links hin sehen wir zwei Jäger mit zwei Hunden im Kampfe mit einem Eber, der ausserdem — eine ächt archaische Häufung der Motive! — von einem Löwen angefallen ist. Alle diese Figuren zeigen reichliche Gravierung; der Raum links unten ist durch einen Jüngling mit Speer gefüllt; diese Figur entbehrt der Gravierung.

Die Phantasie des Künstlers denkt sich in der Mitte Wasser, rechts und links ansteigenden Bergwald, in dem wilde Tiere und Kentauren von Helden bezwungen werden. Bestimmte mythologische Scenen darzustellen, liegt ihm offenbar hier ganz fern.

A. Furtwängler.

590. Relieffragment mit Barbarenkampf.

La Granja bei Segovia.

Das auf Tafel 590 abgebildete Relief, welches von Paul Arndt wieder aufgefunden worden ist, giebt zu einigen Bemerkungen Anlass, welche ich auf sein Ersuchen hier mittheile, die Verantwortlichkeit für die nur am Originale controllierbaren Angaben selbstverständlich ihm selbst überlassend.

Das Relief (0,72 breit, 0,33 hoch) ist aus weissem, feinkörnigen, anscheinend griechischen Marmor und befindet sich jetzt im königlichen Schlosse La Granja (San Ildefonso) bei Segovia, im Zimmer nº 22 („torre moche“) als unterer Streifen eines finsteren Kamines eingelassen[1]). Die Umrahmung ist natürlich neu. Links oben und unten ist das Relief offenbar zu Ende, seine Ausdehnung nach rechts unbestimmbar, weil das ganze rechte Ende modern ist. Farbspuren sind keine sichtbar; das Ganze ist von feinem antiken Sinter bedeckt. Es ist ein Kampf zwischen gerüsteten Kriegern und Galliern in folgenden drei Gruppen von links nach rechts dargestellt.

Ein gepanzerter, barfüssiger Krieger (sein Kopf und r. Arm mit dem grösseren Teil der Schwertklinge und der l. oberen Ecke des Reliefgrundes sind neu) hält mit dem in der Linken geführten Scutum einen vor ihm hingeknieten Mann nieder und bedroht ihn mit einem dolchartigen Schwerte, an dem nur die Spitze antik ist. Er hat über dem kurzen Chiton einen genau nach den Körperformen modellierten Metallpanzer, an dessen unterem Rande eine Reihe kurzer und eine Reihe langer Lederstreifen mit Fransen angebracht sind. Die Schulterklappen sind verhältnissmässig dünn und schmal; um die Taille ist eine vorn kunstvoll zugeknotete Schärpe geschlungen; auf der Brust ein flügel- und schlangenloses Gorgoneion mit kurzem Haar und breitem Mund. Das Scutum, an dem die l. obere Ecke und fast die ganze l. untere Hälfte ergänzt sind, ist offenbar gewölbt mit schmalem, flachen Rande und einem plastischen Embleme. Der Schildbuckel ist allerdings nicht mehr erkennbar, wohl aber die radial von demselben auslaufenden Blitze; in der Querachse ein Flügel, diagonal zwei gebrochene und ein gerader Blitzstrahl mit Pfeilspitze; in der Langachse ein gedrehter Keil, dann wieder ein gerader und ein gebrochener Strahl u. s. w. Der Unterliegende (neu: Kopf, l. Oberschenkel mit Genitalien, r. Fuss mit der l. unteren Ecke des Reliefgrundes) ist durch gänzliche Nacktheit und einen schmalen Gürtel um die Nabelgegend als Gallier gekennzeichnet. Er streckt die Rechte seinem Gegner flehend entgegen, als wenn er den bevorstehenden Stoss abzuwenden versuchte; seine Linke fällt mit dem sechseckigen Langschilde (nur die Mitte der r. Hälfte antik) kraftlos herunter; an dem letzteren ein runder Buckel mit abgestossenem Umbo und Strahlenkranz zwischen Doppelvoluten und kleinen Rosetten.

Das Hauptinteresse des Bildes concentriert sich in der Gruppe der drei in der Mitte kämpfenden Reiter. Der von links mit einer (im Marmor nicht dargestellten) Lanze Angreifende hat ganz identischen Panzer, wie der zu Fuss kämpfende Hoplit; nur sind hier auch die Pteryges am r. Arme antik und das Gorgoneion mit gewelltem Haar deutlicher. Sein Kopf ist bis auf die antike Wangenklappe und das antike Hintertheil des Helmes mit abstehendem Nackenschutze ergänzt. Am l. Fuss ist ein Riemenschuh erkennbar. An dem l. Arme hält er einen schmal und flach umrandeten Ovalschild, die geflochtenen Zügel hat er kurz angezogen. Sein hinwegspringendes Reitpferd hat wirre Mähne, kleinen, edlen Kopf und ist mit einem Pantherfell gesattelt, dessen Rachen auf der Brust des Pferdes, dessen Tatze vor dem r. Knie des Reiters zum Vorschein kommen. Das r. Vorderbein des Pferdes ist von der Mitte des Oberschenkels bis auf den Huf ergänzt.

Der Reiter sprengt über den Leichnam eines nackten, unbärtigen Galliers hinweg, der als solcher durch das wirre Lockenhaar und den Halstorques (nur der Ansatz antik) gekennzeichnet ist. Sein r. Arm stützt sich ohnmächtig auf den Boden. In dem halbgeöffneten Mund und den schlaffen Gesichtszügen drückt sich die Todesstarre aus. Sein Kopf ist an den Hals des gestürzten Pferdes gelehnt, dessen Mähne sich wie bei dem palatinischen Perserkopf mit dem Haupthaar des Galliers vermengt. Ein Theil seines mit Schnurornament und Rosette ge-

[1]) Bei der schlechten Beleuchtung desselben ist es ein Glück, dass die Aufnahmen so gut gelungen sind. Natürlich machen sie eine genaue Beschreibung des Bildes nicht überflüssig.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1905.

schmückten Schildes kommt im Hintergrunde unter den Vorderknieen des springenden Pferdes zum Vorschein.

Der Stoss des gepanzerten Reiters gilt einem ganz nackten, bärtigen Gallier, dessen kleines, mit wilder Mähne ausgestattetes Pferd auf die Vorderkniee gestürzt ist und mit der Stirn den Boden berührt. Er selbst hat die gedrehten Zügel ausgelassen und hält mit der Rechten ein Schwert aufrecht, von dem nur der Knauf des Griffes und der Klingenansatz in Marmor dargestellt sind; mit der Linken erhebt er über den Kopf einen Langschild, durch dessen breite Handhabe seine Hand durchgesteckt ist. Er sitzt noch auf dem stürzenden Pferde, an dem eine Fellschabracke und ein Schweifriemen erkennbar sind, aber sein linker Fuss berührt bereits den Boden. Es ist keine vornehme Erscheinung. Sein starkknochiges derbes Gesicht, umrahmt von struppigem Vollbart und aufgesträubtem Kopfhaar, zeigt Todesangst und Verzweiflung, welche sich in der gerunzelten Stirn, den eingefallenen, kleinen Augen und in dem schiefgezogenen, geöffneten Munde widerspiegeln. Ihm zu Hilfe eilt sein ebenfalls bärtiger Genosse, dessen energische Gesichtszüge, nebst einem Teil des vorgeneigten Rumpfes und der eckige, doppelt umrandete Schild mit spitzem Umbo und ausgezacktem Buckel im Hintergrunde sichtbar sind. Er will offenbar die Aufmerksamkeit des Panzerreiters auf sich ablenken und bedroht dessen linke Flanke. Er selbst wird jedoch im Rücken von einem andern Reiter überfallen, welcher sich auf seinem nach rechts sprengenden Rosse halb umdreht und das Schwert (nur Griffknauf und Klingenansatz dargestellt) gegen ihn zückt. Der Kopf dieses Reiters ist ganz antik. Sein bartloses Gesicht (Nasenspitze abgestossen) hat markante energische Züge, sein Helm ist eine einfache Sturmhaube, schön gerundet, aber ohne Bügel und Busch, selbst ohne Knauf, mit breiten Backenklappen, anliegendem Nackenschutz und einem dreieckigen Stirnschirm, welcher über den freiliegenden Ohren in Voluten ausgeht. Sonst ist der Reiter nur mit einem kurzen, gegürteten Chiton bekleidet. An seinem sich aufbäumenden Pferde, dessen Schnauze und r. Vorderbein neu sind, bemerkt man ausser geflochtenen Zügeln und Aufzäumung einen Brustriemen und den vorderen Rand eines Sattels.

Von der dritten Gruppe sind nur Teile von zwei Gestalten erhalten. Der kämpfende Krieger, nur mit gegürtetem Chiton und einer mit Ranken ornamentierten Sturmhaube, deren Hinterteil mit Nackenschutz modern ist, bekleidet, scheint im Zurückweichen begriffen zu sein, wendet aber den Kopf zurück und erhebt in der Rechten ein Schwert, von dem nur der Griffknauf sichtbar ist, gegen einen nicht mehr erhaltenen Gegner. Sein Gesicht von unterhalb der Augen sowie die ganze linke Körperhälfte nebst Schild sind neu. Der Ergänzer hat bei der Gelegenheit auch die Falten des Chitons überarbeitet, welche in dem gegenwärtigen Zustande gar zu ledern und im Vergleiche mit den Chitonfalten des Reiters gar zu gebrochen erscheinen. Im Vordergrunde liegt zu seinen Füssen ein nackter Gallier, dessen Kopf und ganzer Körper von unterhalb der Brust an ergänzt sind, dagegen ist der aufgestützte r. Arm antik.

Der erste Eindruck, den das Relief durch die feurige Lebendigkeit der Kämpfenden mit ihren heftigen, stürmischen Bewegungen, durch die Kompositionsweise mit dem geschickten Ineinanderschieben mehrerer sich scheidender Figuren und schliesslich durch die vortreffliche Modellierung besonders der Pferdeleiber hervorruft, ist so günstig und intensiv, dass man es gern in die hellenistische Epoche setzen möchte. Die Motive sind glücklich gewählt und nicht alltäglich. Um das Motiv der ersten Gruppe wiederzufinden, muss man auf die Kunst des fünften Jahrhunderts zurückgreifen, z. B. auf den Gjölbaschi-Fries (Benndorf, Das Heroon, Taf. XXIV, A. 3) oder auf die Vivenziovase (Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasen, Taf. 34), wo Aias ganz in derselben Weise Kassandra misshandelt. Auch für den berittenen Gallier der mittleren Gruppe findet man eine genaue Analogie meines Wissens nur in einer Barbarenfigur auf dem Bronzebeschlag in Brescia (abg. Habich, Amazonengruppe, S. 65), allerdings mit geringer Variante der Bewegung und ohne die Zuthat des angreifenden Kriegers. Auf römischen Sarkophagen und Triumphbögen kommen ähnliche, aber nicht identische Gruppen vor.

Auch die Typen der Barbaren deuten auf hellenistische Vorbilder. So ist das Gesicht des mit dem Pferde gestürzten Galliers dem von E. Petersen als Bestandteil des grossen Attalischen Denkmals erwiesenen Kopfe des Museo Chiaramonti (Amelung, Vatikan. Katalog, n° 535), sowie dem auf etruskischen Reliefs nicht seltenen Typus eines bärtigen Galliers nahe verwandt. Auch der tote Jüngling mit dem prächtigen Lockenhaar findet in dem zum kleinen Attalischen Weihgeschenk gehörigen, liegenden Gallier in Venedig seinen nächsten Verwandten, nur ist seine Körpergebung viel realistischer als die jenes Galliers. Schliesslich erinnert der Kopf des ungepanzerten Reiters durch seinen durchdringenden Blick und seinen energischen, aber ruhigen Gesichtsausdruck an den sog. Parmenion des Alexandersarkophages. Neu und in seiner wilden Energie gewiss an die besten hellenisti-

schen Vorbilder anknüpfend ist der Typus des im Hintergrunde erscheinenden bärtigen Barbaren.

Weisen alle diese Anzeichen etwa auf das zweite vorchristliche Jahrhundert als die Entstehungszeit unseres Reliefs, so fehlt es andererseits nicht an Merkmalen, welche einen veränderten, über dem specifischen der hellenistischen Zeit hinausliegenden Geschmack erkennen lassen. So ist das ganze Bild vom Standpunkte des Porträts aufgefasst und durchgeführt. Die Aufmerksamkeit des Künstlers war offenbar weniger der ganzen menschlichen Gestalt und den Bewegungen, als den Gesichtern zugewendet. In den letzteren liegt bereits eine ausgeprägte Individualität und detaillierte Charakteristik, welche man vergeblich in der hellenistischen Epoche suchen würde. Ferner hält sich die Auffassung der Barbaren nicht mehr auf der Höhe der discret idealisierenden pergamenischen Kunst. Es sind brutale, untersetzte Gestalten, wie sie mit Vorliebe von den etruskischen und nachher von den römischen Künstlern gebildet wurden. Dazu kommt, dass die Bewaffnung der Krieger keinen ausgesprochen griechischen oder römischen, sondern einen gemischten und eklektischen Charakter trägt. Identische Panzerformen finden wir allerdings auf den Balustradenreliefs von der Säulenhalle um das Heiligthum der Athene Polias in Pergamon (abg. Alterthümer von Pergamon II, Taf. 47). Zu vergleichen ist auch ein späthellenistischer Torso im Panzer (abg. Watzinger, Magnesia am Mäander, Fig. 182) und die von Treu als Ilias gedeutete und von ihm auf ein hellenistisches Vorbild zurückgeführte Panzerfigur (abg. Ath. Mitt. XIV, 160 ff.) Dagegen sind genaue Parallelen für die auf unserem Relief verwendete Sturmhaubenform mir nicht bekannt. Die auf dem Alexandersarkophag vorkommenden Helmkappen sind mit einem breiten, rings herum vorstehenden Schirm versehen, welcher hier fehlt. Einem dreieckigen Stirnschirm, der ähnlich wie hier in Voluten ausgeht, begegnen wir auf dem Relief des vierten Jahrhunderts aus Kreusis in Böotien, allerdings in Verbindung mit dem Bügel und Busch (abg. Ath. Mitt. 1879, Taf. 17, 1). Mit Voluten geschmückt, jedoch anders gestaltet sind die in Südrussland gefundenen Bronzehelme (abg. Baumeister, Denkm., Fig. 2212 und 2214) und einige auf dem erwähnten Waffenrelief aus Pergamon dargestellten Helme (Taf. $44_{,1}$; $45_{,2}$; $47_{,2}$; 49). Ein abstehender Nackenschutz ist bekanntlich charakteristisch für die pergamenische Epoche (z. B. a. a. O., Taf. 49, 23); dagegen ist der anliegende Nackenschirm viel älter. Andererseits weist das Scutum entschieden auf die römische Epoche hin. Besonders entspricht die Form des Blitzornamentes ziemlich genau den Schildemblemen auf der Traianssäule (vgl. Cichorius, Text II, S. 57, 62, 89, 163, 174, 210, 213, 243, 255, 324). Auch der Typus des die Panzer schmückenden Gorgoneions, der plastische Schmuck der Schilde und Sturmhauben und vor Allem die Anwendung nur zweier Reliefschichten widerraten, über das erste vorchristliche Jahrhundert hinaufzugehen. So dürfte das La Granja-Relief in die Zeit der Nachblüte der hellenistischen Kunst auf italischem Boden gehören, welche auch inmitten der neuen Umgebung die akademische Richtung fortsetzte und besonders auf dem Gebiete der decorativen Plastik Triumphe feierte. Aehnliche Gallierkämpfe finden wir auf einem Mantuaner Relief (Dütschke 837) dargestellt, welches wohl als Fries an einem Triumphbogen angebracht war und von Conze mit Recht dem Grabmale von Saint Remy zeitlich nahestehend gefunden wurde. In dieselbe Zeit und Richtung, welche man mit Strzygowski als jüngeren oder römischen Hellenismus bezeichnen könnte, gehören ferner die Schiffskampfreliefs in Brescia, Venedig und Tarent, die von mir in den Jahresheften I, 17 fg., besprochen, jetzt in Roberts Sarkophagreliefs III, 2, Supplementtaf. A B übersichtlich zusammengestellt sind. Nur sind diese Stücke viel grösser und in Bezug auf die Arbeit viel geringer als das spanische Relief.

Was die einstige Verwendung des letzteren anbelangt, so möchte man unter dem ersten Eindruck an einen Fries, sei es eines kleinen Triumphthores, sei es eines ähnlichen Siegesobelisken denken, wie der kürzlich von den Franzosen in Delphi wieder ausgegrabene des L. Aemilius Paulus (Bull. d. corr. hell. 1897, p. 621 = Mélanges Boissier p. 297 ff.). Indess sind die Maasse sogar für diesen Zweck zu klein und für einen geschichtlichen Vorwurf gebricht es an jeder Andeutung. Denn die Verwendung des Scutums, wie die porträtartigen Gesichtszüge einiger Figuren wird man ebensowenig als Beweise eines historischen Vorgangs gelten lassen wollen, als es die Horn- und Tubabläser oder Standartenträger auf den spätrömischen Schlachtsarkophagen sind. So ist es von vornherein wahrscheinlich, dass hier ein Barbarenkampf in seiner generellen Bedeutung dargestellt ist. Man kann also eher an ein Sarkophagrelief denken, welches entweder an der Kiste eines niedrigen oder an dem Deckel eines grösseren Sarkophages angebracht war. Für die letztere Verwendung würde namentlich das geringe Höhenmaass und die Analogie eines jetzt in Palermo befindlichen Deckels mit Barbarenschlacht sprechen. Es darf in dem Falle

nicht befremden, dass das Deckelrelief, welches gewöhnlich an allen vier Seiten oder wenigstens unten und oben eingerahmt zu werden pflegt, hier nur unten eine undeutliche architektonische Leiste haben sollte. Denn ganz in derselben Weise ist das Deckelrelief an dem berühmten Sarkophage der Klagefrauen aus Sidon behandelt (abg. Hamdy-Bey et Th. Reinach, Nécropole à Sidon, pl. VI). Auch dem Umstande, dass auf den Schlachtsarkophagen der seitliche Abschluss in der Regel durch Trophäen, Victorien oder dgl. erfolgt, hier aber die Darstellung gleich mit einer Kampfgruppe anhebt, kann ich kein entscheidendes Gewicht beilegen. Andererseits darf nicht verschwiegen werden, dass das spanische Relief in seinem jetzigen Zustande den Eindruck einer beinahe vollständigen Composition ausübt. Es kommt mir vor, als wenn der Künstler das Bild absichtlich an den Enden lockerer, in der Mitte gedrängter componierte, und die Reitergruppe, wie üblich, in das Centrum einrückte. Für diesen Fall könnte man vermuten, dass das La Granja-Relief einst die Vorderseite einer im griechischen Stil gearbeiteten Urne bildete, wie die letzteren bis in die römische Kaiserzeit in Italien üblich waren. Eine solche — allerdings mittelmässige — mit Panoplien geschmückte Urne wurde kürzlich bei Anagni gefunden und von Ersilia Lovatelli im Bullet. comun. XXVIII, tav. 14, 15, p. 241, besprochen; da sind p. 261 einige andere analoge Exemplare erwähnt. Allerdings hat die Anagnische Urne auch oben eine architektonische Leiste, aber die Analogie der etruskischen Urnen belehrt uns, dass diese Leiste gleich oft oben wie an den Seiten ausgelassen wurde, und dass die Schlachtscenen auf den Urnen durch keine Siegestrophäen eingefasst zu werden pflegten. Auch die geringen Dimensionen des spanischen Reliefs würden sehr gut zur obigen Vermutung stimmen. Trotz alledem bleibt es nicht ausgeschlossen, dass das letztere ein Fragment einer längeren, aus ein paar abgerundeten Scenen bestehenden Composition ist, wie sie zur Ausfüllung eines Sarkophagdeckels notwendig war. Es lässt sich somit über die ursprüngliche Bestimmung des La Granja-Reliefs nichts Sicheres sagen, so lange dasselbe nicht aus seinem jetzigen Verwendungsort herausgenommen und daraufhin geprüft wird, ob es eine einfache Platte oder vielleicht die Vorderseite eines Blockes ist.

P. von Bieńkowski.

591. Athenakopf.

Dresden, Kgl. Sculpturensammlung.

Angeblich in Apulien gefunden, seit 1899 in der K. Sculpturensammlung zu Dresden (Arch. Anz., 1902, S. 109, n° 1). Kleine Lebensgrösse[1]). Pentelischer Marmor (nach einer brieflichen Mitteilung von R. Lepsius). Einen von Selmar Werner für das Albertinum gearbeiteten Wiederherstellungsversuch in Gips geben die Textabbildungen Figg. 1 u. 2.

Neigung und Wendung des Hauptes auf der in jenem Wiederherstellungsversuch ergänzten Hermenbrust sind durch eine leise Schwellung am Ansatz des linken Kopfnickers gegeben. Nicht zu erklären weiss ich die etwas nachlässigere Arbeit der rechten Helmseite. Auf Ankittung und Befestigung eines marmornen Helmbusches weist die auf Abb. 5 sichtbare, 22 cm lange und 1—1,05 cm breite Abarbeitung des Helmgrates hin, ebenso ein in deren Mitte befindliches 6 mm starkes Bohrloch für einen Metallstift. Mittelst eines zweiten Stiftes mag das hinten frei herabhängende Ende des Helmbusches an dem Rücken der Statue befestigt gewesen sein. Grösse und Form des Busches sind nach dem Vorbilde der „Trauernden Athena“ auf dem bekannten Relief des Akropolismuseums bemessen worden.

Der Wangenschutz des Helmes ist nicht, wie gewöhnlich, nach unten hin eckig geschnitten, sondern abgerundet. Ein Anhalt für die stilistische Einordnung unseres Kopfes ist hieraus, so viel ich sehe, nicht zu gewinnen. Feststehende abgerundete Wangenschirme scheinen nach Furtwänglers Beobachtungen chalkidischen Ursprungs zu sein und finden sich, ausser auf den Vasen jener Gattung, auch auf attischen Gefässen schon des schwarzfigurigen, häufiger des streng rotfigurigen Stiles[2]). In der Plastik begegnet diese Helmform meines Wissens nur an dem gefallenen Krieger des äginetischen Westgiebels. Mit der Schule von Aegina aber wird niemand unseren Kopf in Verbindung bringen wollen.

Ganz eigenartig ist die Wiedergabe des Helmfutters. Es besteht aus einer Lederkappe, deren unterer Rand über dem Stirnhaar sichtbar wird. Die Kappe ist so gross gedacht, dass sie, wenn der Helm mit Wangen- und Nasenschutz über das Gesicht gezogen würde, die ganze Höhlung des Helmkopfes ausfüllen müsste. Da er zurückgestülpt ist, schiebt sich das weiche Leder in den Augenlöchern und um den Nasenschutz in rundlichen Falten zusammen. Über den Ohren sind die Seitenlaschen, unter dem Halsschirm der Nackenzipfel der Kappe untergesteckt — in welcher Weise, tritt in der Ergänzung deutlicher hervor, als an dem beschädigten Marmor.

Für eine derartig eingehende Darstellung des Helmfutters ist mir ein zweites Beispiel nicht bekannt. Auch diesen Zug also weiss ich für eine stilistische Einordnung unseres Kopfes nicht entscheidend zu verwerten.

Weiter führt uns die Haartracht. Zunächst ist offenbar, dass die Einzelbehandlung ausgesprochenen Bronzecharakter zeigt. Dies tritt in der Ergänzung Werners so schlagend hervor, dass die Bezeichnung des Dresdener Kopfes als sehr sorgfältiger Kopie eines Erzwerkes wohl als gesichert angesehen werden darf. Dies und die stilistische Treue der Nachbildung wird sich uns bei näherer Betrachtung immer mehr bestätigen.

Was nun die Gesamtanordnung des Haares anbetrifft, so lässt sich die Vereinigung von Stirn- und Nackenrollen mit tief über die Schläfen herabhängenden, über den Ohren aufgenommenen Seitensträhnen dieser Form völlig entsprechend sonst nicht nachweisen. Aber ein Bronzefigürchen von Hagios Sostis scheint wenigstens die Stirnrolle in Verbindung mit herabhängendem

---

[1]) Gesamthöhe (Helmscheitel bis Kinn) 0,326 m, ursprünglich etwa 0,327 m. Breite (an den Haarsträhnen gemessen) 0,173, ursprünglich etwa 0,176 m. Gesichtsbreite (an den Jochbeinen gemessen) 0,112 m. Gesichtshöhe (Unterrand der Stirnrolle bis Kinn) 0,145 m, ursprünglich etwa 0,146 m. Aeusserer Augenwinkelabstand 0,076 m. Innerer Augenwinkelabstand 0,0235 m. Augenbreite: linkes 0,027, rechtes 0,028 m. Augenhöhe 0,01 m. Nasenlänge (von der Scheitellinie der Brauen gemessen) 0,063 m. Nasenbreite 0,029 m, ursprünglich etwa 0,03 m. Unterer Nasenrand bis Kinn 0,058 m, ursprünglich 0,059 m. Mundbreite 0,0395 m. Halsbruch: Breite 0,102 m, Tiefe 0,112 m.

[2]) Furtwängler, Archäolog. Anzeiger 1889, S. 91,3; Olympia IV, S. 170. Zu den dort angeführten attischen Vasen des älteren rotfigurigen Stiles vergl. man etwa noch Hartwig, Meisterschalen, Taf. 12 und 16 (Euphronios); 17,3 (Phintias). Auf ein Beispiel aus der Zeit des schwarzfigurigen Stiles verweist mich Studniczka in dem Madrider Amphorenbild, Jahreshefte des Oesterr. Inst. III, 1900, S. 64, Fig. 6.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1906.

Fig. 1

Fig. 2

Schläfen- und Nackenhaar zu zeigen[3]). Durch diese Statuette aber werden wir in das Gebiet der argivischen Werkstätten und den Kreis ihrer Einflüsse geführt, auf die uns alle einzelnen Bestandteile der Haartracht und der strenge Bronzecharakter ihrer Einzelbildung ohnehin deutlich genug hinweisen.

Über das Motiv der „Haarrolle" in Nacken und Stirn hat in diesem Sinne Furtwängler gehandelt[1]). Unter den von ihm aufgeführten Beispielen verdient hier jene pompejanische Bronzestatue des leierspielenden Apollon besonders hervorgehoben zu werden, in der Wolters wohl mit Recht den Gott der spartanischen Gymnopädien wiedererkannt hat. Denn hier und in den Mazarinschen und Mantuanischen Wiederholungen des Kopfes ist selbst die sehr bezeichnende Gliederung der Stirn- und Nackenrolle in einzelnen Strähnenringen mit eingegrabenen Parallelriefeln völlig übereinstimmend[2]).

[3]) Athenische Mitteilungen III, 1878, Taf. 1_{1}, S. 14 f. (Julius); de Ridder, *catal. des bronzes de la soc. archéologique d'Athènes*, Taf. 4_{12}.

[1]) 50. Winckelmannsprogramm der Berl. Archäolog. Ges., S. 129 f. Zu dem, was dort über die Haartracht der olympischen Köpfe gesagt ist, vergl. meine Entgegnung Olympia III, S. 63, Anm. 1 und S. 76, Anm. 1. Über Athenaköpfe mit der Haarrolle im Nacken: Furtwängler, Meisterwerke, S. 26 mit Anm. 2.

[2]) Wolters im Jahrb. d. Archäolog. Inst. XI, 1896, S. 1 f., wo auch die übrige Litteratur über die Statue aufgeführt ist. Dagegen Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg S. 37 f. z. Taf. 25. Vergl. für die Arbeit des Haares besonders die Abbildung des Kopfes vom Mantuanischen Exemplar bei Brunn-Bruckmann n° 303. Dafür, daß der leierspielende Apollon im fünften Jahrhundert auch sonst bereits im Wesentlichen nackt dargestellt wurde, hätte Wolters auch die Apollonstatue Olympia III, Taf. 57, 3—5, anführen können. Denn hier ist die Leier sowohl durch ein Bohrloch an der linken Brustseite, wie durch eine Höhlung in dem um den linken Arm gewickelten Mäntelchen gesichert. Die von Furtwängler in den Meisterw. S. 346, Anm. 6 und Intermezzi, S. 11, geäusserten Zweifel an der Deutung dieser Statue auf Apollon habe ich bereits im III. Textband des Olympiawerkes, S. 223 ff., als nicht begründet nachgewiesen.

Die Neigung, das Frauenhaar über Stirn und Schläfen in üppiger Fülle bogenförmig herabhängen zu lassen, stammt dagegen aller-

Machen diese Beispiele aus der Zeit des strengen Stiles eine Zugehörigkeit des Dresdner Athenakopfes zu den Werken der argivischen

Fig. 3

Fig. 4

dings aus dem jonischen Osten. In gemässigterer Form aber und in entsprechender Umbildung für den Erzstil begegnen die seitlich voll aufgenommenen oder in sanften Wellen tief in die Wangen herabsteigenden Strähnen doch auch in argivischen Werken: so in dem Peplosmädchen von Kanea[6]), einer Bronzestatuette der lanzenschwingenden Athena im dorischen Peplos, die sich im Brittischen Museum befindet[7]); besonders herrlich aber in dem schönen Kopf des Berliner Museums, den Amelung mit seiner gross und schlicht behandelten Mantelstatue wieder vereinigt hat[8]). Auch die herculanischen „Tänzerinnen" zeigen einen im Bronzestil verwandten und in Einzelheiten übereinstimmenden Geschmack der Haaranordnung[9]).

oder doch argivisch beeinflussten Schulen wahrscheinlich, so wird dies noch durch die Beobachtung bestätigt, dass in dem Kreise jener Werkstätten auch noch zu viel späterer Zeit eine verwandte Anordnung des Haares gerade bei der Darstellung der Athena wiederkehrt. Es zeigen dies die Abbildungen, die im Text dem ergänzten Dresdner Kopf in zwei Ansichten gegenübergestellt worden sind. (Figg. 3 und 4.)

Jenes Athenahaupt ist einer nicht zugehörigen und mit den Abzeichen einer Roma ergänzten Gewandstatue im Typus der albanischen „Sappho" (Brunn-Bruckmann Taf. 255) aufgesetzt, die jetzt im Treppenhause des Conservatorenpalastes steht. Helbig bezeichnete den Kopf in der ersten Auflage seines Führers als „einen aus dem polyklетischen abgeleiteten Typus". Arndt und Amelung urteilten anders, und Helbig selbst strich für die zweite Auflage diesen Zusatz[10]). Dennoch glaube ich, dass jene Charakteristik des capitolinischen Kopfes vollkommen das Richtige traf. Die

[6]) Mariani im Bull. Com. di Roma XXV, 1897, Taf. 12 A; vergl. auch S. 174, Fig. 5, S. 180 f., Fig. 8 u. 9 und die Profilzeichnung des Torloniakopfes auf S. 178, Fig. 7.

[7]) Walters, Bronzes in the British Museum, Taf. 29 n° 190.

[8]) Antike Sculpturen des K. Museums zu Berlin, Taf. 4. Amelung in Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIII, Tafel zu S. 172.

[9]) Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Sculptur, n° 294—S.

[10]) Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, Serie II, n° 449 bis 51, S. 34, und die Nachträge im Text zu Serie III, S. 51 und IV, S. 50. Helbig, Führer durch die öffentl. Sammlungen in Rom I, 1. Aufl., S. 388, n° 507; 2. Aufl., S. 344, n° 523. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiser-

Übereinstimmung der mager-schmalen Gesichtszüge, über denen es wie ein Hauch von Trauer liegt, mit dem „Winckelmannischen Faun“ in München [11]) und ähnlichen Werken aus der Spätzeit der argivisch-sikyonischen Schule ist für meine Empfindung so schlagend, dass ich hiemit im Folgenden wie mit einer feststehenden Tatsache rechnen zu müssen meine.

Mit dem Dresdner Kopf scheint mir der capitolinische aber nicht blos durch die einleuchtende Ähnlichkeit in der Anordnung des Schläfen- und Nackenhaares verbunden zu sein, sondern auch durch eine gewisse Formenverwandtschaft der Gesichtszüge. Diese bringt die Gegenüberstellung der Köpfe im Texte besser zum Ausdruck, als Worte dies vermöchten. In vollkommener Weise allerdings erst in der Ergänzung des Dresdner Kopfes. Erst in dieser, die mit grosser Sorgfalt und von einer sehr feinfühligen Künstlerhand ausgeführt wurde, trat, wie in den Haaren, so auch in den Gesichtszügen der ursprüngliche strenge Erzcharakter wieder hervor, für den die eingegrabene Linie der Augenlider auch ein technisches Ursprungszeugnis bringt. Die grössere Schärfe und Strenge, die das Antlitz der jugendlichen Göttin in Werners Ergänzung zeigt, beruht also nicht etwa auf unzulänglicher und willkürlicher Schematisirung, sondern auf der Ausschaltung von allerlei, malerisch allerdings höchst reizvollen Zufallswirkungen, welche die Zernagung der Oberfläche und die hiedurch bedingte weiche Abrundung aller Formen über den Marmor gebreitet hat. Selbst die Beschädigung von Nase und Lippen trägt zu jenen zufälligen und für den ersten Anblick ein wenig irreleitenden Eindrücken bei, weil sie uns unwillkürlich veranlassen, ein Stumpfnäschen, schmollend schwellende Lippen und damit gewisse bildnismässige Züge in das anmutige Gesichtchen hinein zu sehen. Dem Originale waren sie wenigstens in diesem Maasse sicherlich fremd. Ich lege besonderen Wert darauf, dies festzustellen, da die kunstgeschichtliche Beurteilung des Kopfes sehr wesentlich davon abhängig ist, dass man sich hievon durch eine genaue Vergleichung von Original und Ergänzung überzeugt.

Ist dies aber wahr und sind jene Werke, der Dresdner und der capitolinische Athenakopf, trotz des zeitlichen Abstandes durch die Überlieferung eines gemeinsamen Schulzusammenhanges verbunden, so dürfen wir in ihnen die Anfangs- und Endformen einer und derselben Entwickelung erblicken.

Unter dieser Voraussetzung ist es doppelt anziehend, den Vereinfachungen und Verfeinerungen nachzugehen, die der gereifte Geschmack an dem früheren Typus vorgenommen. Man sieht dann wohl, wie Geschlossenheit und Ruhe des Umrisses durch die Weglassung des überschüssigen Beiwerkes an Helm und Haar gewonnen haben; wie das Antlitz in seinen schmalen, feinen und edlen Formen unter dem knapper anschliessenden Helm und den sanft sich anschmiegenden Haarwellen nun erst recht zur Herrschaft kommt. Daneben aber behält das ältere Werk doch in hohem Grade seinen eigenartigen Reiz. Denn wir pflegen gern zu beobachten, wie sich bei einer werdenden Kunst dem strengen Gesamtbild der Überlieferung allerlei Wirklichkeitszüge als neuer Gewinn aus verfeinerter Lebensbeobachtung beimischen. Man erlebt die Entdeckerfreude des Künstlers auf diese Weise mit. Durch die ernsten Züge der Göttin glaubt man dann ein ganz jugendliches Mädchenantlitz in seinem knospenhaften Reiz hindurchschimmern zu sehen: in der leichten Ungleichheit der noch etwas schräg nach unten gesenkten inneren Augenwinkel; in dem leise herauf gezogenen unteren Lid, das von dem oberen noch kaum überschnitten wird; in den weicheren Zügen um den Mund. Den Reiz einer leichten Asymmetrie begann die Kunst damals eben erst zu fühlen. Der Künstler bildet daher den oberen Stirnrand nicht mehr in ganz ebenmässigem Bogen; er senkt die Haarsträhnen über der linken Wange in schlafferen Windungen tiefer herab und hebt sie über der rechten in strafferen Wellen. Er beobachtet, wie der Helm auf der gedrängten Haarfülle lastet und die Ohrmuscheln ein wenig zusammendrückt; wie sich das weiche Lederfutter des Helmes zwischen dessen Öffnungen in krausen Falten zusammenschiebt. Hieraus gestaltet er ein kleines Kunstwerk für sich. Die reifere Kunst kehrte dem gegenüber in ihrer Neigung zur Vereinfachung zu derselben bescheidenen Andeutung des Helmfutters durch untergesteckte Wangen- und Nackenzipfel wieder zurück, die sich bereits bei der „Trauernden Athena“ vorfindet. Bei dem Dresdner Kopfe dagegen ist es ein Stück Wirklichkeitsfreude am Kleinen, die den Künstler zu liebevoller Nachbildung selbst solcher lebloser Nebendinge trieb.

Es ist schwerlich zufällig, dass wir derselben Neigung in den Werken des „olympischen“ Stilkreises begegnen. Man denke an die Pfühle, auf denen die Greisinnen im Kentaurengiebel liegen, das Kissen in der Atlasmetope, sowie

---

hauses XII (Wien 1890), S. 73, Fig. 3a b. Salomon Reinach, Répertoire de la statuaire II,1, S. 274,3. — Eine flaue und überarbeitete Wiederholung des Kopfes im Pradomuseum bei Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, n° 1641.

[11]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek, S. 257, n° 261.

die Kissen, auf denen die Frauen des ludovisischen „Thronreliefs“ sitzen.

In ungefähr dasselbe Jahrzehnt wird auch unser Kopf als jüngerer Zeitgenosse gehören, also ungefähr um 450 entstanden sein. Er zählt unter die reizvollsten Schöpfungen jener entdeckungsfreudigen Übergangszeit, und zwar, wenn wir nicht irren, als das Werk eines argivischen oder doch unter dem bestimmenden Einfluß der argivischen Schule arbeitenden Erzkünstlers von sehr ausgeprägter Eigenart. Mehr wird man für jetzt kaum sagen können, solange selbst Rätsel wie das der Herkunft des „olympischen“ Stiles noch nicht gelöst sind.

Wie sah der zum Dresdner Athenakopf gehörige Körper aus?

Treffen die vorstehenden Erörterungen das Richtige, so wird man sich ihn in dem bekannten argivischen Peplostypus denken müssen [13]). Er würde, um zunächst bei den Athenagestalten zu bleiben, sich etwa auf einer mittleren Entwicklungsstufe befunden haben, zwischen der Neapler Bronzestatuette der Athena, die Furtwängler im 2. Heft seiner Neuen Denkmäler veröffentlicht hat [14]), und einem anmutigen Bronzefigürchen der Pariser Nationalbibliothek, das jenen Typus im Stil der attischen Blütezeit fortgebildet zeigt [15]).

[13]) Die Wiederholungen und die Litteratur dieses Typus sind zuletzt zusammengestellt worden von Joubin, *la sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*, S. 600 ff., freilich mit einem Endergebnis, das alle Schulunterschiede verwischt und leugnet.

[14]) Sitzungsberichte der philosoph.-philolog. Classe der Münchner Akademie 1899, Bd. II, Taf. 2.

[15]) Babelon et Blanchet, *bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1895), n° 160. Photographie Giraudon, B 260.

[16]) Helbig, Führer durch die Sammlungen Roms II², S. 198, n° 1070. Notizie degli scavi 1886, S. 123. Petersen, Röm. Mittellungen VI (1891), S. 239. Furtwängler, Meisterwerke S. 27, Anm. 5 und S. 38, Anm. 1. Reisch, Jahreshefte des österr. arch. Instituts I (1898), S. 66. Mariani, Bull. com. di Roma XXV (1897), Taf. XIV E und S. 192, Fig. 12 und 13. Brunn-Bruckmann, Denkmäler, n° 502, rechts. Joubin, *la sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*, S. 165, Fig. 54. Reinach, Répertoire II,2, 800,7.

Fig. 5

Unter den hier in Betracht kommenden Darstellungen der Göttin schien keine allen Forderungen so gut zu entsprechen, wie der aegisgeschmückte Athenatorso des römischen Thermenmuseums [16]), und zwar um so mehr, als er mit unserem Kopf auch in der Grösse übereinstimmt. Ihn hatte bereits Arndt in der Erläuterung zu seiner Wiedergabe dieser Statue auf Tafel 502 (rechts) als möglicherweise zu unserem Kopfe gehörig bezeichnet. Auch von Anderen ist diese Vermutung wiederholt ausgesprochen worden. Allein eine sorgfältige, von Hauser und Amelung durchgeführte Untersuchung des Thermentorsos hat erwiesen, dass an diesem im Nacken ein herabhängender Schopf erhalten ist. Er kann also nicht mit dem Dresdner Athenakopf in Zusammenhang gestanden haben. Der zu diesem gehörige Statuentypus bleibt mithin noch zu suchen.

Georg Treu.

592. Kopf eines Jünglings.

Rom, Villa Albani.

In der Halle links vom Hauptgebäude, nº 48. Dort „Alexander“ genannt. Herme neu, Hals und Kopfwendung alt. Ungeputzt, und vortrefflich erhalten. Die Nasenspitze leicht bestossen. Die Augen waren besonders eingesetzt. Die Arbeit des Kopfes ist sorgfältig, aber reichlich leer und in den Lockengängen unbeholfen. — Helbig, Führer[2] II, 749a. Furtwängler, Meisterwerke p. 141, Fig. 28.

Ein mit sehnsüchtig-schwärmerischem Ausdruck aufwärts gewandter Kopf, in dem man vielleicht Apollon oder ein Wesen seines Kreises erkennen darf.

Frühere Zeiten sahen in ihm das Porträt Alexanders des Grossen und datierten danach den Typus an das Ende des 4. Jahrhunderts vor Chr. Furtwängler hat ihn mit Recht um 100 Jahre hinaufgerückt. Die einfachen und grossen Flächen von Wangen und Stirn, die scharfen Begrenzungslinien des oberen Augenhöhlenrandes und des Nasenrückens, die zurückhaltende Modellierung der Umgebung des Auges, das vom Wirbel gleichmässig ausstrahlende Haar sind dem Stile der lysippischen Zeit fremd. Und auch für den Lockenkranz mit dem unsymmetrischen Fall der einzelnen Strähnen, der für die Verfechter des späteren Ansatzes jedenfalls das bestimmende Merkmal war, hat sich durch Untersuchungen der neueren Zeit[1]) eine ganze Reihe von Analogieen aus dem 5. Jahrhundert nachweisen lassen. Auf den ersten Blick scheint der Kopf sich zu Werken praxitelischer Zeit und praxitelischen Kunstcharakters zu stellen, dem ausruhenden Satyr, dem „Adonis“ in Neapel[2]), dem Eubuleus. Aber man lege die Abbildungen dieser Köpfe neben unsre Tafel, um die Unterschiede zu erkennen! Bei grosser äusserer Ähnlichkeit erweist sich in allen Einzelformen der Albanische Kopf als das Erzeugnis einer früheren, strengeren Periode.[3]) Die Werke verhalten sich zu einander etwa wie die Arbeiten von Vater und Sohn. Die Elemente der jüngern Kunst liegen, in gebundner Form, schon in dem Werke des Älteren vor. Es sind uns, wie es scheint, noch einige Schöpfungen[4]) dieser eigenartigen Individualität erhalten, die unter den Akademikern der nachphidiasischen Epoche anregend und befreiend gewirkt haben muss. Furtwängler vermutete, dass sie mit dem älteren Praxiteles zu identificieren sei; seine Gründe für diese Zuteilung haben sich aber als unzureichend erwiesen.

---

[1]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 128 ff. — Herrmann in Arndt-Amelungs Einzelaufnahmen, Serie IV, p. 63 f.

[2]) Einzelaufnahmen 522/3.

[3]) Besonders lehrreich der Vergleich mit dem Profile des Eubuleus bei Heydemann, Marmorkopf Riccardi, Tafel II.

[4]) Furtwängler, Meisterwerke, p. 128—143; p. 668 ff.

Denkmäler griech. u. röm. Sculptur
Tafel 592.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1906.

593. Kopf der Aphrodite.

Rom, Palazzo Caetani.

Matz-Duhn, Zerstreute Bildwerke in Rom, n° 797. Friederichs-Wolters, Bausteine, n° 1454. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, S. 636 ff., Taf. XXX (nach dem Abguss). von Duhn, Kurzes Verzeichnis der Abgüsse nach ant. Bildwerken im archäol. Institut d. Univers. Heidelberg, n° 335. Die photographischen Aufnahmen für unsere Tafel konnten Dank der gütigen Erlaubnis der Fürstin Caetani hergestellt werden.

Über die Herkunft des Kopfes, der zum Fideicommissbesitze der Caetani gehört, ist nichts bekannt. In der Zeit der Renaissance ist er gezeichnet worden; die Zeichnung befindet sich heute in Windsor (IX, 52; vgl. Matz-Duhn a. a. O. III, S. 293). Die Erhaltung des Marmors ist vorzüglich; nur ein unbedeutendes Stückchen am Rande des rechten Ohres ist abgesprungen. Der Bruch zeigt mässig grosse, weisse Krystalle, während die Oberfläche einen warmen, an einigen Stellen goldgelben Ton angenommen hat. Auf der rechten Wange wird ein brauner Fleck sichtbar, wohl ein Rostflecken (er wurde bei der Aufnahme leicht überpudert); ein anderer am rechten Schulteransatz vorn. Der Kopf ist etwas überlebensgross. Danach zu urteilen, dass der Nacken und der Ansatz von Brust und Schultern mit ausgeführt sind, und nach der Art des Abschlusses unten war der Kopf bestimmt, in eine Statue eingesetzt zu werden. An der rauhen Unterseite finden sich Reste einer Inschrift (Fig. 1), über die

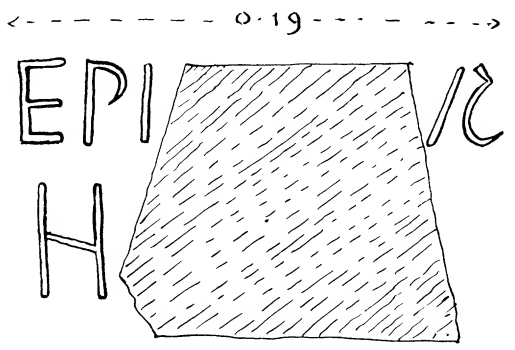


Fig. 1.

Hülsen freundlichst Folgendes mitteilt: „Zum Einlassen des Büstenfusses ist ein grosses Loch eingeschnitten, das den Hauptteil der Inschrift zerstört hat (unsere Abbildung giebt den Erhaltungszustand nach Hülsens Copie). Das Zeichen rechts von diesem Loche sieht aus wie ein sehr verzogenes, cursives *R*. Aber man könnte auch denken, es sei von dem Andern zu trennen und eine Inventarnummer, 12 oder 21, in Schrift des siebzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts. Die Buchstaben links von dem Loche, aus denen sich übrigens nichts ergiebt, sind ihrer Form nach, wenn überhaupt in antiker Zeit, nicht vor der römischen Kaiserzeit eingemeisselt worden." Keinesfalls ginge es an, hier etwa eine Künstlerinschrift zu vermuten, da die ganze rauhe Unterseite der Bestimmung des Künstlers zufolge den Blicken entzogen bleiben sollte.

Der Kopf wendet und neigt sich zu der erhobenen linken Schulter. In seinen Zügen malt sich keine momentane Erregung; glückliche, vornehme Ruhe ist über sie gebreitet; weiches, liebenswürdig hingebendes Wesen spricht aus dem Blick der leise verschleierten Augen, dem Ausdruck der schwellenden, leichtgeöffneten Lippen, der wundervollen Neigung des ganzen Kopfes. Die Formengebung hat bei aller Zartheit etwas sehr Einfaches, Bestimmtes, womit die Schlichtheit der Haarbehandlung in vollem Einklang steht; sehr schön wirkt über dem schlank emporsteigenden Antlitz die breite und hohe Wölbung des Schädels. Die Ausführung ist fein und schlicht, entbehrt aber doch der vollen Frische, die wir bei einem Originalwerk erwarten dürften; man wird das Rechte treffen, wenn man die Entstehung des Kopfes in augusteischer Zeit annimmt. Sein Original aber ist zweifellos ein Werk des vierten Jahrhunderts gewesen; dort, neben den Aphroditen des Praxiteles, ist sein Platz.

Eine andere, in einzelnen Zügen noch bessere Wiederholung wäre nach einer Mitteilung von M. Mayer (bei von Duhn) in Ripatransone (südlich von Ancona). Längst bekannt ist dagegen eine dritte, die an Wert der Ausführung sehr viel geringer ist, aber den Vorzug hat, ungebrochen auf ihrem Körper zu sitzen: der Kopf der Venus von Capua im Museum zu Neapel (Brunn-Bruckmann, Denkmäler, 297). Geringe Abweichungen bestehen nur darin, dass dort noch einige Löckchen in den Nacken fallen und dass die Göttin statt des einfachen Haarbandes ein hochaufragendes Diadem trägt; sicher hat man in dem Schlichteren mit Recht das Ursprüngliche vermutet. Wenn aber der römische Kopf zum Einsetzen

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1906.

bestimmt und nicht, wie man auch angenommen hat, als Büste gedacht war, so wird man zweifeln, ob er zu einer Statue gehört haben könne, die, wie die Venus von Capua, keinen Chiton trug. Thatsächlich ist es allerdings vorgekommen, dass man auch für derartige Figuren die Köpfe besonders arbeitete und einsetzte (z. B. Vatican-Katalog, Galleria lapidaria, n° 60). In unserem Fall aber hat die Sache anders gelegen: es sind uns Darstellungen dieses Typus der Venus erhalten, in denen man — weil auch hier das Einfachere nicht mehr genügte — der Göttin einen Chiton gegeben hat. Die statuarischen Beispiele sind zusammengestellt bei S. Reinach, Répertoire de la statuaire II, S. 338, 1, 2, 3, 5 (vgl. Furtwängler a. a. O., S. 630, Anm. 1); bei der einen dieser Figuren — in Madrid — entspricht nun wirklich der obere Rand des Chiton ganz dem unteren Rande unseres Kopfes (eine Photographie der Statue bei Arndt-Amelung, Einzel-Aufnahmen, n° 1533). Wir werden also annehmen müssen, dass der Kopf einst zum Einsetzen in eine derartige Statue bestimmt war[1]).

Darüber, dass an der capuanischen Statue beide Hände ursprünglich den Schild hielten, in dem sich die Göttin spiegelt, wie über das vorbildliche Verhältnis dieses Werkes zur Venus von Milo und zur Victoria von Brescia herrscht heute kein Zweifel mehr. Unsicher bleibt noch seine Stellung innerhalb der verschiedenen Strömungen der Kunstentwickelung im vierten Jahrhundert. Furtwängler hat das Original (a. a. O.) dem Skopas zugeschrieben. So sicher aber sein Künstler in Auffassung und Formengebung sich wesentlich von Praxiteles unterscheidet, so deutlich ist es auch, dass die Züge, die man als charakteristisch für Skopas erkannt hat, in dem Kopfe fehlen, an dem vor allem die Augen eine ganz andere Form haben, als wir sie an Werken finden, die dem Meister von Paros mit Recht zugeschrieben worden sind. Und eine solche Abweichung lässt sich nicht damit erklären, dass der Blick hier der Neigung des Kopfes folgt, dort geradeaus gerichtet oder emporgeschlagen ist: trotzdem hätte der Augapfel seine rund gewölbte Form, die Umgebung der Lider ihre starken Contraste von Tiefe und Höhe, von Schatten und Licht bewahren können. Dieselben Gründe, wie gegen Skopas, scheinen mir gegen eine zweite Annahme zu sprechen, die mir nur durch mündliche Mitteilung bekannt geworden ist: das Original sei ein Werk des Lysipp gewesen. Zwar ist es bisher nicht gelungen, einen weiblichen Kopf dieses Meisters nachzuweisen, sodass er zur Vergleichung dienen könnte; aber die jugendlichen männlichen Köpfe, die man ihm mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit zugeschrieben hat, sind von dem der Aphrodite fundamental verschieden. Diesem fehlt ganz die nervöse Unruhe des Ausdrucks, wie das mannigfaltige Spiel der fein und lebhaft modellierten Einzelformen. Zu der Rückführung auf Lysipp wird aber weniger das Studium des Kopfes, als der Eindruck des Bewegungsmotives mitgewirkt haben und seine Ähnlichkeit mit dem des bogenspannenden Eros, den man für den thespischen Eros des Lysipp erklärte. Zweifellos ist diese Ähnlichkeit vorhanden, und zweifellos ist die Bildung des Knabenkörpers so lebendig, so „realistisch", dass man deshalb die Möglichkeit dieser Identificierung wohl zugeben könnte. Aber einerseits genügt dieser eine Grund nicht, sie für gesichert zu halten — ja die Formen des Kopfes scheinen mir auch hier entschieden nicht für Lysipp zu sprechen —, andrerseits fehlt, worauf Furtwängler schon hingewiesen hat, der Venus das Elastische in der Stellung, ein echt lysippischer Charakter-Zug, der dem Eros doch nicht mangelt.

Auf ganz andere Wege weist uns denn auch der Vergleich mit einem Werk, das schon Furtwängler (a. a. O.) neben die „Venus von Capua" gestellt hat, und dessen Kopf in der Tat mit dem der Göttin so nahe Verwandtschaft zeigt, dass wir hier wohl sicher eine Schöpfung des gleichen Künstlers vermuten dürfen: ich meine den Hypnos (Brunn-Bruckmann, Denkmäler 235 und 529; vgl. Berliner philolog. Wochenschrift 1902, Sp. 521; Brunn, Griechische Götterideale, S. 26 ff., Taf. III; Arndt-Amelung, Einzel-Aufnahmen, n° 1549—50). Man vergleiche besonders den besseren Bronzekopf mit der Aphrodite Caetani: man findet bei beiden die gleiche Kopfform, Ähnlichkeit in den Gesichtszügen, soweit sie bei zwei verschiedenen Wesen statthaben kann, die gleiche Form und Begrenzung der Stirn. Am auffälligsten aber ist die Identität der Haare nicht nur in ihrer allgemeinen Bildung, sondern sogar in den Einzelheiten des Arrangements vor dem breiten Bande, das sich hier wie dort in der gleichen Weise in

[1]) Vgl. weiter über angebliche Repliken Furtwängler a. a. O., S. 637, Anm. 3. Der dort erwähnte Kopf in der Sammlung Barracco (Helbig, Coll. Barr., Taf. LX u. LXa) muss aus dieser Reihe gestrichen werden; seine ganze Formengebung entspricht viel mehr dem Stil des fünften, als dem des vierten Jahrhunderts. Die Übereinstimmung mit dem Kopf der Aphrodite geht andrerseits doch so weit, dass man kaum annehmen kann, es liege hier die Copie eines älteren Werkes des gleichen Meisters vor. Eher wird man annehmen dürfen, dass der Barracco'sche Kopf von einer jener Variationen des capuanischen Typus mit oder ohne Flügel stammt, der der römische Künstler ein ernsteres, strengeres Gepräge geben wollte, wozu er denn auch die Gesichtszüge umstilisierte. Ebenso wird es mit dem Kopf der Leda in Florenz stehen (Amelung, Führer, n° 92).

Fig. 2.

Fig. 3.

die Haare eindrückt und hinter dem die Strähnen nach rechts und links vom Scheitel in den gleichen Wellen verlaufen. Das Motiv der Figur ist auch hier wieder „lysippisch", und doch sollte man meinen, der Meister von Sikyon hätte dem beflügelten Hinschreiten auf weichen Sohlen mehr Elasticität zu geben gewusst.

Dass mit dem Hypnos ein anderer Aphrodite-Typus, der sich nur in kleinen Wiederholungen erhalten hat, engstens verwandt ist, hat dem Gelehrten, der zuerst auf ihn aufmerksam gemacht hat, nicht entgehen können (Klein, Praxiteles, S. 286 ff.); allerdings ist diese Verwandtschaft deutlich nur bei dem besten aller Exemplare, das zudem aus Griechenland stammt (vgl. Berliner philolog. Wochenschrift 1900, S. 628). Da, wie gesagt, alle Wiederholungen Statuettengrösse nicht überschreiten, so ist es sehr wohl möglich, dass auch das Original nur eine Statuette war, und dass wir dann in diesem äusserst reizvollen Werke nicht eine Schöpfung des Meisters selber, sondern ein Zeugnis für seine Einwirkung auf die Kleinkunst jener Zeit zu erkennen hätten — man erinnere sich der tanagräischen Terracotten und ihres Verhältnisses zu Praxiteles.

Von statuarischen Werken darf noch eins, und zwar nicht nur wegen der Verwandtschaft des Kopfes, in enge Beziehung zu der „Venus von Capua" gesetzt werden: jene wundervolle Darstellung des Apollon Citharoedus, deren beste Replik in Kyrene gefunden wurde und heute im britischen Museum steht (Overbeck, Kunstmythologie, Taf. XXI, 34; Moderner Cicerone, Rom I, S. 381).[2]) Da die Ausführung immerhin viel zu wünschen übrig lässt, werden wir diesen Kopf zunächst am besten mit dem des Madrider Hypnos vergleichen. Aber auch wenn man ihn neben die andern Köpfe stellt, können die Gleichheit der Kopfform, die ähnlichen Züge in der Gesichtsbildung und die starken Analogien in der Wiedergabe der Haare nicht verkannt werden. Auch die grosse Verwandtschaft in der Stellung der Beine und der Art der Verhüllung ist ohne weiteres klar. Ja, es giebt noch ein unverächtliches Zeugnis für die Zusammengehörigkeit dieses Apollon und der Venus. Auf einem elfenbeinernen Diptychon in Liverpool sind Asklepios und Hygieia dargestellt (Müller-Wieseler, Alte Denkmäler II, nº 792; Baumeister, Denkmäler I, S. 139; Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln, S. 81, nº 55). Da von der Figur des Asklepios statuarische Wiederholungen erhalten sind, dürfen wir annehmen, dass auch die Hygieia, die zudem durchaus den Eindruck einer statuarischen Composition macht, eben eine solche wiedergiebt. Sie erinnert in der Gesamtanlage und im Wurf des Himation sehr stark an den Apollon, im Kopf aber an die Aphrodite, mit der die Frisur, soweit sie sich auf dem Diptychon erkennen lässt, Zug für Zug übereinstimmt.

Der Apollon zieht aber noch ein sehr schönes Fragment in unsern Kreis, dem wir es, wie mir scheint, unbedenklich zurechnen können, so sehr

[2]) Die Vorlagen unserer Abbildungen des Kopfes (Fig. 2—3) konnten Dank der gütigen Erlaubnis des inzwischen verstorbenen Directors Murray hergestellt werden.

Fig. 4

wir auch zugeben mögen, dass Vorsicht geboten ist, da das Fragment von einer hellenistischen Copie stammt: ich meine den Apoll oder Dionysos von Tralles (Collignon, Revue archéologique 1888, S. 289, pl. XIV; Joubin ebenda 1894, S. 187, pl. IV). Da die bisherigen Abbildungen nicht genügen, geben wir eine gute Photographie des Kopfes wieder (Fig. 4). Das Motiv der Statue muss ganz analog dem des Apollon von Kyrene gewesen sein, mit dem man im übrigen besonders die Augen vergleiche, während die Bildung des Mundes am ähnlichsten eben bei der Aphrodite Caetani wiederkehrt[3]).

[3]) Sicherlich in irgend einer Beziehung zu unserer Gruppe steht der in Pergamon gefundene Hermaphrodit, wenn er auch kaum des Meisters selber würdig scheint (S. Reinach, Répertoire de la statuaire II, S. 104, n° 7; vgl. Amelung, Römische Mitteilungen 1903, S. 11 f.). In der Stellung und im Wurf des Mantels stimmt er zu dem Apoll von Kyrene; am Kopf sind durch die pergamenische Umstilisierung hindurch die charakteristischen Formen der oben besprochenen Werke deutlich. In ähnlichem Verhältnis zu dem Centrum dieses besonderen Kreises scheint mir die künstlerisch unbedeutende Leda in Florenz zu stehen (Furtwängler, S. 646; Amelung, Führer, n° 92) und ebenso die „Danaide" der Galleria delle statue (Helbig, Führer[2], n° 214). Nicht ganz klar ist heute noch die Stellung des Kopfes einer pergamenischen Statue im capitolinischen Museum (vgl. Furtwängler, S. 644, und Amelung a. a. O., S. 12), von der wieder eine Artemis-Statuette aus Lesbos in Konstantinopel untrennbar ist (Amelung a. a. O.; S. Reinach, Revue archéologique 1904 I, S. 28 ff., Pl. III—IV. Die von Reinach versuchte Rückführung dieser Artemis auf ein Werk des Strongylion ist unhaltbar; nach Stil und Motiven kann man sie höchstens dem späteren vierten Jahrhundert zuschreiben; wahrscheinlicher aber ist sie das Werk eines hellenistischen Künstlers, der im Kopf die Formen des Meisters der Aphrodite nachahmte). Ein anderer Kopf in der Ermitage (Kieseritzky, n° 175; Furtwängler, S. 644) scheint der Aphrodite wirklich sehr nahe zu stehen; leider genügen die bisherigen Abbildungen nicht, um ein klares Bild von ihm zu erlangen. Sonst schreibt Furtwängler noch der gleichen Gruppe zu einen Aphrodite-Kopf der Sammlung Jacobsen, der noch nicht publiciert worden ist (S. 644), und die bekannte „Psyche" in Neapel (S. 647), bei der es mir indes nicht gelingen will, die nötigen Ähnlichkeiten, die stark genug wären, eine solche Zuschreibung zu rechtfertigen, oder den „rein skopasischen Stil" zu erkennen.

Jene Motive des Unterkörpers finden sich sehr ähnlich auch bei den Statuetten, die den Typus des Asklepios von Melos wiedergeben (Athen. Mitteilungen 1892, S. 1 ff., Taf. II—IV), und an diese schliesst sich weiter die Statue des „Maussolos" an. Darin aber dürfen wir nichts anderes als ein Zeichen gleichzeitiger Entstehung suchen; denn die Köpfe des Asklepios und des Karerkönigs weichen von dem Typus, den wir hier studieren, in zu vielen entscheidenden Punkten ab.

Übrigens giebt die Statue aus Capua für die Kenntnis des Originales in den Gewandpartieen ebenso wenig Genügendes wie im Kopfe. Es ist deshalb nicht wertlos, hier die Abbildung einer anderen Replik in Villa Albani zu wiederholen (Fig. 5), die in den oberen Teilen schlecht erhalten und thöricht ergänzt ist, deren Gewand aber einen Reichtum der schönsten Motive entwickelt, wie er ganz dem Geschmack des vierten Jahrhunderts entspricht und von dem an der Statue aus Capua nur das allgemeine Schema geblieben ist (Helbig, Führer II, n° 882; vgl. S. Reinach, Répertoire II 2, S. 803, 4 u. 5). Der linke Fuss tritt hier auf keine Unterlage, sondern berührt nur mit den Zehen den Boden[4]). Zweifellos ist dies das Ursprüngliche, und die Unterlagen, die an den einzelnen Repliken zudem verschieden sind, wurden nur von den Copisten zur bequemen Ausfüllung des Raumes und sicheren Stützung des Marmors zugefügt; wie denn der Bildhauer der Capuaner Statue auch eine Stütze für den freigehaltenen Schild neben die Göttin gestellt hatte, wahrscheinlicher einen Pfeiler oder eine Herme als einen Eroten. Das Original aber war in Bronze gearbeitet; nur in diesem Stoff ist die Entstehung der Composition begreiflich, nur in Bronze konnten die Arme den Schild ohne Stütze halten. Das ist auch für die Beurteilung des Kopfes im Pal. Caetani nicht gleichgültig; denn zweifellos

[4]) Sehr ähnlich ist die entsprechende Partie an der „Danaide".

Fig. 5.

macht er gerade durch sein schönes Material einen besonders erfreulichen Eindruck. Dass indes die Formen, wie man gemeinhin annimmt, in Bronze nicht notwendig schärfer und härter gewesen sind, lehrt uns ein Blick auf den bronzenen und den marmornen Kopf des Hypnos: der Marmorkopf ist viel härter und schematischer als jener, den wir gerade zum Vergleich mit dem römischen Kopf geeignet fanden. Furtwängler hat darauf hingewiesen, dass an diesem nicht nur die allgemeine Anlage der Haare, sondern auch Einzelheiten entschieden für ein Bronze-Original sprechen; so sind an einigen Stellen, besonders hinten am Schopfe, in die Haarsträhnen feine Linien eingeritzt, womit sichtlich die Ciselierung der Bronze nachgeahmt wird.

Noch ist zu bemerken, dass das Original dieser Aphrodite einst auf Akrokorinth gestanden zu haben scheint. „„Bekanntlich zeigen die korinthischen Münzen der Kaiserzeit, dass wenigstens in dieser Epoche das auf Akrokorinthos in einem kleinen Tempel verehrte Cultbild der Aphrodite mit der capuanischen Statue übereinstimmte, nur dass die Seiten vertauscht sind . . . Pausanias nennt das Bild der Aphrodite von Akrokorinthos bewaffnet. Man hat neuerdings mit Bestimmtheit geglaubt, annehmen zu müssen, dass die Aphrodite des Pausanias die auf den Münzen abgebildete sei. Allein eine Göttin, die, von allen andern Waffen frei, nur einen Schild hält und diesen nur als Spiegel benutzt, kurzweg als „bewaffnet“ zu bezeichnen, wäre doch gar zu seltsam, und die frühere Annahme, dass dies Bild des Pausanias ein altes Idol war, bleibt die wahrscheinlichere. Man wird danach zwei Bilder in dem Heiligtum von Akrokorinth annehmen müssen, ein altes bewaffnetes, das Pausanias allein der Erwähnung wert fand, und ein jüngeres, welches uns die Münzen wiedergeben, Pausanias verschweigt. Ähnliche Fälle waren ja nicht selten . . . So liegt die Vermutung nahe, dass das Original des capuanischen Typus im vierten Jahrhundert für Korinth geschaffen wurde. Bei der Zerstörung wurde es natürlich geraubt, während das alte Idol, das nur religiösen, keinen künstlerischen Wert hatte, wahrscheinlich erhalten blieb. Doch wird man von jenem bei der Neubesiedelung eine Copie beschafft haben, die aber bei Pausanias keine Erwähnung fand. Diese Copie scheint, den Münzen zufolge, das Original mit vertauschten Seiten wiedergegeben zu haben. Möglich, aber viel weniger wahrscheinlich, bleibt es freilich, dass die Korinther der römischen Zeit sich die Aphrodite mit dem Schilde ohne alle Beziehung auf ihren localen Cultus nach dem berühmten, irgendwo an einem Ort, wo Aphrodite mit Ares zusammen verehrt ward, befindlichen Originale copieren liessen““ (Furtwängler). In beiden Fällen bleibt es allerdings schwer verständlich, weshalb man die Figur nicht einfach copieren liess, sondern die Seiten vertauschte.

Ich habe der Rückführung der Aphrodite auf Skopas und Lysipp widersprochen. Einen andern Namen weiss ich vorläufig nicht dafür einzusetzen, aber zweifellos haben wir es mit einem der bedeutenden Künstler seiner Zeit zu tun. Suchen wir uns über seine Eigenart klar zu werden, auch ohne dass wir ihn nennen können! Sowohl Aphrodite wie Apollon sind nicht durchaus originelle Schöpfungen; für beide hat man Vorbilder aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, aus dem weiteren Kreise der phidiasischen Schule, nachweisen können[5]). Immerhin aber sind sie doch nur vorbildlich für die allgemeine Anlage der Composition gewesen; am deutlichsten zeigt sich die Abhängigkeit in der gleichen decorativen Verwendung des Himation, dessen Wurf sogar bis in Einzelheiten nachgeahmt worden ist. Natürlich sind die Figuren vollkommen im

[5]) Furtwängler a. a. O., S. 654. Arndt, Text zu Brunn-Bruckmann, Taf. 538/9.

neuen Stile durchgearbeitet, ohne dass man indes sagen könnte, dass der Künstler ihnen einen neuen ideellen Gehalt gegeben hat. Auch ein Motiv, das für seine Zeit so charakteristisch ist, wie das Spiegeln im Schilde, bleibt doch rein äusserlich; es interessiert daran vielmehr das eigenartige formale Problem und seine Lösung, als dass wir das Gefühl hätten, es werde uns hier eine neue Seite im Wesen der Göttin offenbart. Und wenn wir den Hypnos betrachten und die wunderbar feine Analyse lesen, die Brunn von den Formen seines Kopfes gegeben hat, so müssen wir gestehen, dass auch hier das besondere Wesen des Schlafgottes im Grunde nur durch rein formale Elemente zum Ausdruck gebracht ist, die genial erdacht sind, aber von der Seele des Dargestellten nichts verraten. Die kleine Anzahl der Werke, die wir unserm Künstler glaubten zuweisen zu dürfen, mahnt allerdings zur Vorsicht: hätten wir von Praxiteles nur Werke, wie den Sauroktonos, die Venus von Arles oder den einschenkenden Satyr, Werke, die wir seiner ersten Periode zuweisen können, so würden wir über ihn nicht wesentlich anders urteilen müssen. Der wahre Praxiteles beginnt für uns erst in seiner zweiten Periode mit der knidischen Aphrodite und dem „Sardanapal", wonach er sich immer charakteristischer auswächst bis zu der Zeit, in der er den Hermes von Olympia und die Aphrodite von Petworth schuf.

Dass man sich für die Typen des Künstlers der Aphrodite auch späterhin lebhaft interessierte, beweisen uns einige hellenistische Terracotten[6]), vor allem aber der „Apoll" aus Tralles, der pergamenische Hermaphrodit und vielleicht auch jene Statue des capitolinischen Museums, die wir oben, Anm. 3, erwähnt haben. Keinesfalls aber kann man von einer Nachwirkung reden, wie sie bei den drei Grössten seiner Zeitgenossen deutlich ist, neben denen dieser Künstler übrigens vollkommen selbständig in seiner Eigenart besteht.

Sicherlich würden uns viele Seiten seiner Eigenart, die uns jetzt noch dunkel bleiben, klar und bedeutend werden, wenn wir seinen Namen nennen könnten; deshalb muss es unser Ziel bleiben, ihn zu suchen; ihn vor der Zeit auch nur vermutungsweise zu nennen, kann einzig verwirren. Am reinsten und schönsten aber zeigt sich uns das Wesen dieses Künstlers bisher in dem Werk, von dem wir ausgingen, in dem Kopf der Aphrodite Caetani.

W. Amelung.

---

[6]) Z. B. Furtwängler a. a. O., S. 627; Winter, Typenkatalog II, 97, 5 u. 98, 4; Arndt-Amelung, Einzel-Aufnahmen n° 1451 (Text von Bulle).

594. Bronzestatue eines Satyrs.

Neapel, Museo nazionale.

Fig. 1

Inventar 5624. Comparetti-de Petra, la Villa Ercolanese, Tav. XV, 1; S. 268, 181. Clarac 720, 1724. Müller-Wieseler II, Taf. 43, n° 529. Winckelmann, Werke, V, S. 142 (Gesch. der Kunst, Buch 7, Cap. 2, § 17). Weiteres bei Comparetti-de Petra. Rayet, monuments de l'art antique, pl. 60. Benndorf, österreich. Jahreshefte, 1901, S. 173.

Gefunden in Portici am 6. März 1756; der Kopf war gebrochen, ebenso zweimal der rechte Arm. Die spanischen Fundberichte (W. und C. bei Comparetti-de Petra S. 181) nennen die Statue vollständig erhalten [1]). Nur der Felsensitz ist ergänzt (bei den Findern galt die Statue zuerst als die eines Springenden), und es ist anzunehmen, daß er auch ursprünglich aus Stein bestand.

Der Satyr, ein Knabe, ohne Pubes und mit eben spriessenden Ziegenhörnchen über dem kindlichen Gesicht, sank schlaf- und wohl auch weinestrunken auf einen Felsensitz. Der rechte Fuss ist ausgestreckt, der linke blieb, wo er im Moment des Niederlassens, den Körper stützend, stand; der linke Arm hängt schlaff herab, der rechte ist über den Kopf gelegt, der im Schlaf nach hinten fiel; mit offenem Munde atmet der Schlafende. Ein Zweig, an dem einst Blätter

[1]) Sie sprechen davon, dass die linke Hand das linke Knie angreift (»con la mano izquierda agarra el rodillo izquierdo levantando la pierna«); nun sitzt nach Angabe von Paul Herrmann, der die Figur in Neapel zu untersuchen die grosse Freundlichkeit hatte, der linke Arm nicht richtig am Körper: es klafft unter der Achsel eine ziemlich breite Fuge. Aus dem Fundbericht ist zu schliessen, dass diese Fuge erst nach der Auffindung entstand; die Hand gehört also viel näher zum Knie, wenn sie dieses auch nie wirklich angegriffen haben kann. — Nach Benndorf (a. a. O.) sind ergänzt: Ferse und zwei Zehen des rechten Fusses mit einem Stück des Unterschenkels, die rechte Brust sammt Bauch, das rechte Auge bis in die Braue und auf den Backenknochen, eine grosse Stelle der linken Backe, der rechte Arm in unharmonisch falscher Lage. — Das letztere ist sicher ein Irrtum; denn der rechte Arm wird im Fundbericht ausdrücklich erwähnt (»con la mano derecha pone ò tiene en cima la cabeza, la cual cabeza, como la mano derecha, el uno y oltro estan separatos«).

Fig. 2

oder Blüten eigens angesetzt waren, liegt im kurzen, ungepflegten Haar; zwei Ziegenzotteln hängen am Halse.

Das Motiv der Statue, von der Repliken nicht bekannt sind, ist ein äusserst momentanes: man wird es nicht so auffassen dürfen, als ob der Knabe für lange Zeit hier schlafe; vielmehr ist er soeben hingesunken, vom Schlafe überwältigt, ehe er eine bequeme Stellung suchen konnte. Denn es wird bei genauer Überlegung jedem klar, dass kein Mensch sich im Schlafe längere Zeit in dieser Stellung halten könnte. Man hat deshalb die Vermutung aufgestellt, daß die Statue ursprünglich in ganz anderer Stellung war, viel mehr zurückgelehnt, so daß der ganze Rücken auf dem Fels aufliegt (H. Bulle, Jahrbuch 1901, S. 16; eine Ergänzungsskizze, Abb. 6, beistehend Fig. 1 wiederholt). Allein ein Blick auf die Ergänzungsskizze lehrt, dass die Statue, was sie in dieser Lage an Wahrscheinlichkeit gewinnt, an Stärke des künstlerischen Ausdrucks verliert. Auf unserer Tafel liegt ein grosser Reiz der Statue in der lebhaften, fast den ganzen Körper umschreibenden Silhouette, der gegenüber der Fels ganz zurücktritt. In Bulles Ergänzung nimmt der Fels einen sehr grossen Teil des Ganzen für sich in Anspruch, so daß er fast als die hauptsächlich wirkende Masse erscheint, die der Satyr nur gleichsam bedeckt, mit dem Rhythmus seiner Glieder sich ganz der Felsform anschliessend, ohne dass doch eine wirklich intime Verbindung zwischen Fels und Mensch hergestellt wäre: die Statue ist nur darauf gelegt, sie stützt sich nicht darauf, wie dies sonst stets bei gelagerten Figuren der eine Arm thut[3]).

[3]) Ein Blick in Reinachs Répertoire macht das deutlich.

Diese Function des Stützens (bald auf die Hand, bald auf den Ellbogen) und die dadurch verursachte Zurückschiebung der einen Schulter ermöglicht ausserdem — in Verbindung mit dem sehr häufigen Vorschieben des dem Beschauer abgewandten Teils des Oberkörpers — stets eine grössere Ausbreitung der Figur für die Seitenansicht, die bei allen antiken gelagerten Figuren sich als die natürliche Hauptansicht ergiebt: sie hat die meisten Möglichkeiten des Reliefs in sich. Diese Reliefwerte fehlen aber in Bulles Ergänzung vollkommen. Die Figur besitzt sie für diese Ansicht nicht: sie ist deutlich für die Vorderansicht angelegt, wobei allerdings ein so starkes Zurücklegen kaum mehr angenommen werden darf; die Fläche der Hauptansicht wäre sonst zu sehr geneigt und würde vor dem Auge zurückfliehen.

Nun lehrt aber ausserdem eine Untersuchung des Originals, wie sie Paul Herrmann vorzunehmen die Güte hatte, dass auch der Tatbestand gegen Bulles Aufstellung spricht: der Rücken zeigt nicht nur keinerlei Spuren einer Auflage, sondern ist vollkommen durchgeführt, ja sogar beinahe besser ausgearbeitet wie die Vorderseite; und die Lage der Glutaeen zeigt deutlich, daß diese den Hauptdruck auszuhalten haben, was nur bei einer sitzenden Stellung der Figur der Fall ist. Die linke Seite ist stärker belastet; also wird wohl die Figur etwas mehr

Fig. 3

Fig. 4

auf ihre linke Seite geneigt werden müssen. Und eine weitere Correctur ergiebt sich für den linken Arm, der auffallend weit vom Körper weg hängt: es klafft in der Achselhöhle eine breite Fuge, so daß der Arm näher an den Körper herangebracht werden muss.[3])

Der Sachverhalt stützt also in diesem Falle das Ergebnis der auf den künstlerischen Eindruck gerichteten Überlegung, und der Mangel an äusserer Wahrscheinlichkeit oder „Richtigkeit" hat wenig mehr zu sagen. Freilich darf man, wie schon oben gesagt wurde, nicht an einen lange dauernden Schlaf denken, sondern muss die Haltung als eine durchaus momentane auffassen.

Im aufrechten Sitzen schlafende Figuren sind in der Antike nichts Ungewöhnliches. Wo es sich um ruhigen Schlaf handelt, da ist entweder eine Rückenstütze angegeben, wie bei der herrlichen Figur der „Tragodia" auf einer attischen Vase des Ashmolean Museums (Fig. 2, nach Journ. of hell. stud. 1905, pl. I) oder auf der Terracotta des Münchner Antiquariums (Fig. 3, nach Zeichnung), oder aber es ist wenigstens die eine Hand fest aufgestützt, so daß dadurch der Oberkörper genügend Halt bekommt, wie bei der Bronzestatuette einer schlafenden Erinys in Florenz (Fig. 4, nach einer Photographie, die ich, wie die Zeichnung der Terracotte Fig. 3, H. Bulle verdanke; abgeb. Raoul-Rochette, monuments inédits, pl. V, 1).

Bei unserer Figur fehlt beides: denn auch eine etwa bis zur Hälfte des Rückens reichende Stütze, wie man sie vielleicht ergänzen möchte, würde dem reinen Umriß der Figur schaden. In freier Beweglichkeit leben sich die Glieder aus, allseitig dem Beschauer die reichste Silhouette gewährend, die der ungegliederte Sitz so wenig wie möglich unterbricht. In diesem Zurücktreten des Sitzes und in der Beweglichkeit des Körpers schließt sich die Figur künstlerisch an Statuen wie den sitzenden Hermes in Neapel oder an den sog. „Achill" im gleichen Museum (Strena Helbigiana, S. 265) an. Bei beiden ist die Verbindung des Körpers mit dem Sitz aufs Geringste Mögliche beschränkt. Mit der Statue des „Achill" verbindet unsere Figur noch näher die Stellung der Beine und des rechten Armes. In der Bildung der Körperformen ist sie einfacher wie der „Achill", überhaupt frei von allem Hellenistischen. Und wenn man sie stilistisch in die Nähe des sitzenden Hermes bringt, so kann man da noch auf die Formen des Kopfes verweisen, die von aller hellenistischen Satyrbildung weit entfernt sind und die in der einfachen Charakterisierung der Kindlichkeit mit Nichts größere Verwandtschaft zeigen als mit dem Kopf des bogenspannenden Eros.

[3]) Die linke Hand hielt (nach Benndorf a. a. O.) ein dickes Attribut abwärts.

Dann wäre unsere Figur der kühne Versuch eines Künstlers lysippischer Zeit, auch einen Schlafenden in freibewegtem Sitzen zu zeigen: liegende schlafende Figuren kannte die damalige freie Rundplastik noch nicht. Spätere Zeiten haben den Versuch nicht mehr wiederholt. Sie stiessen sich, wie die Heutigen, an dem Eindruck des Unwahrscheinlichen.

W. Riezler.

Fig. 5

Fig. 6

595. Fragmente eines römischen Reliefs.

München, Privatbesitz.

Material: grobkörniger, weisser Marmor. Herkunft: nach durchaus glaubwürdigen Angaben Avellino bei Neapel, wo die Fragmente vermauert gewesen sein sollen. Die Aneinanderpassung der beiden Hauptstücke gelang mir erst an der Hand von Abgüssen [1]). Es ergab sich danach eine Platte von 1,25 m Länge [2]) mit senkrechten Schnittflächen auf beiden Seiten für die anstossenden Platten. In der linken Schnittfläche ist ein kleines Zapfenloch erhalten. Zu der gleichen Darstellung gehört ausserdem das Fragment eines Unterschenkels mit einem Stück Reliefgrund, das aber nicht direct an eines der übrigen Stücke anpasst.

Auf einem Felsen sitzt vor einem Dreifuss Apollo mit entblösstem Oberkörper. Er stützt mit der Linken die Lyra auf den Schenkel, die Rechte mit dem Plektron ruht lässig im Schooss. Von seinem Haupte sind nur die Umrisse des Hinterkopfes erhalten, die jedoch die übliche Haartracht mit dem Knoten deutlich erkennen lassen. Der Blick des Gottes war auf das vor ihm sich ausbreitende Meer und die Schiffe gerichtet, von denen Teile auf der vorliegenden Platte erhalten sind. Man sieht die Reste eines Schiffshinterteils, nämlich den mit einem Seestern verzierten Hintersteven, das Steuerruder und ein kleines Stück der Steuerruderpforte. Von einem zweiten Fahrzeug ist unten wieder der Hintersteven erhalten, dann eine ausspringende Gallerie mit vorn abgebrochenem Rand, auf welcher ein schildartiger, in Felder eingeteilter Gegenstand ruht, der sich an den oberen Ausläufer des Vorderstevens, das ἐπισεῖον, anlehnt. Zwischen den beiden Schiffen wird Wasser sichtbar. Eine Marmorstütze, von der ein Rest neben dem Steuerruder erhalten ist, verband die beiden Fahrzeuge. Links von dem Felsen des Apollo sind drei Männer in römischer Tracht dargestellt, die sich in einem Zuge bewegen, und zwar scheint die Neigung der einen Schulter des ersten derselben auf ein Hinabsteigen schliessen zu lassen. Er trägt Tunica und Mantel; die ausgestreckte Linke hielt einen langen, schmalen Gegenstand, dessen oberes Ende an dem einen Beine des Dreifusses, wenn auch beschädigt, erhalten ist. Die Bedeutung dieses Attributes ist unklar; doch scheint es mir am ehesten eine Fackel gewesen zu sein. Auch das Attribut der Rechten fehlt; es muss, nach der schwachen Stütze zu schliessen, die auf dem Gewand unterhalb der Gürtung sichtbar ist, von geringem Umfang gewesen sein. Man könnte an eine Rolle denken. Der links folgende Begleiter in der gleichen Tracht bläst erhobenen Hauptes die Tuba. Von der dritten Figur, die sich zurückwendet, ist wenig mehr als der Kopf erhalten; sie neigt denselben leicht, vermutlich auf die kommenden Opfertiere schauend.

Der auf das mit Kriegsschiffen bedeckte Meer blickende Apollo legt sofort den Gedanken an die Seeschlacht von Actium nahe, und diese Beziehung des Reliefs wird durch die Wahrnehmung bestätigt, dass der Kopf des vordersten Römers deutlich die Porträtzüge des Augustus erkennen lässt. Unter den Augen des actischen Apollo ist der Sieg erfochten, und der siegreiche Cäsar schreitet jetzt mit seinem Gefolge von der Höhe zum Strande hinab, um dem Gotte das Dankopfer darzubringen und an seinem Altar die Siegesfackel zu entzünden. Nach Dio Cassius 51, I, errichtete Octavianus auf dem Hügel, auf dem sein Feldherrenzelt gestanden, dem Apollo ein ἕδος ὑπαίθριον und schmückte den Ort mit erbeuteten Schiffsschnäbeln; doch wohl in dem Glauben, dass der Gott der Schlacht gnädig zugeschaut habe, wie es auch der Künstler des Reliefs zum Ausdruck gebracht hat. Eine Münze des Augustus (Overbeck, Kunstmythologie des Apollon, Münztafel III, 20) zeigt den Apollo in der gleichen Haltung mit der Lyra auf einem Felsen sitzend. Octavian trägt natürlich die gewöhnliche Lagertracht, in der auch Trajan auf den Reliefs seiner Säule, wenn er nicht im Panzer dargestellt ist, meist erscheint.

Dem grossen gegenständlichen Interesse, dem die Darstellung als einzige uns erhaltene

---

[1]) Ein zusammengesetzter Abguss befindet sich im Münchener Gipsmuseum; am Original ist die Vereinigung der Fragmente untunlich, weil dieselben durch ungleichmässige Absägung auf der Rückseite auf verschiedene Stärke gebracht worden sind. Der Marmor befindet sich im Besitze von Dr. Paul Arndt.

[2]) Die ursprüngliche Höhe der Platte lässt sich annähernd auf 1 m berechnen.

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1906.

sichere bildliche Verherrlichung des weltgeschichtlichen Ereignisses, das die Monarchie des Augustus anbahnte, begegnen muss[3]), entspricht der formale Wert der künstlerischen Leistung voll und ganz. Die Anordnung der wenigen erhaltenen Figuren ist bei aller Einfachheit, die sich auch in der Behandlung des Hintergrundes kundthut, meisterhaft. Das steife, posenhafte Nebeneinanderstehen, wie es die sog. Apotheose des Augustus in Ravenna zeigt, ist ebenso geschickt vermieden, wie die übertriebene Raumfüllung in den Reliefs der ara pacis. Ausserordentlich günstig wirkt das Abwechseln immer eines in hohem und eines in flachem Relief gehaltenen Körpers. Die Figur des Apollo erinnert im Stil an den Zethos des Spadareliefs (Helbig, Führer [2], nº 992) und den Endymion des capitolinischen Reliefs (Helbig, Führer [2], nº 470). Der Composition der Processionsgruppe am nächsten verwandt ist die Opferdarstellung an der Ara des Domitius Ahenobarbus (Furtwängler, Intermezzi, S. 36); doch steht dieselbe in der Ausführung weit hinter unserem Relief zurück. Denn auch diese ist, abgesehen von einigen Gewandpartien, die in den Falten eine etwas schematische Bohrerarbeit zeigen, vortrefflich. Ihren Höhepunkt erreicht sie in den Köpfen, die eine Fülle individuellen Lebens ausatmen. Welch ein Contrast zwischen der vornehmen Schönheit des Augustuskopfes und der Derbheit im Ausdruck des Tubabläsers! An diesem wie an dem Kopf seines Begleiters ist die Behandlung des Haares ganz besonders reizvoll.

[3]) Über die auf die Schlacht von Actium vermutungsweise bezogenen geschnittenen Steine vergleiche Rossbach, aus der Anomia, S. 205. Furtwängler, antike Gemmen, Taf. 50, 19. Reinach, Apollon, S. 80.

Für die Datierung des Reliefs sind wir natürlich nicht durch den Zeitpunkt der Schlacht von Actium auch nur annähernd gebunden, da eine Erinnerung an dieselbe im Bilde durch die ganze Regierungszeit des Augustus hindurch beliebt geblieben sein wird; aber aus stilistischen Gründen werden wir die Entstehung des Werkes etwa in das vorletzte Jahrzehnt der vorchristlichen Zeitrechnung setzen.

Wie das Relief decorativ verwendet war, lässt sich nicht mehr ausmachen: es kann ebensogut einen Altar wie eine Basis geschmückt haben.

Als die vorstehenden Zeilen bereits gedruckt waren, hat Dr. Arndt von dem gleichen Kunsthändler ein weiteres Relieffragment[4]) erworben (s. nebenstehende Abbildung), das ebenfalls aus Avellino stammen soll und wahrscheinlich zu demselben Denkmal gehört, wie die oben behandelten Stücke. Hierfür spricht, abgesehen von dem gleichen Fundort, die völlige Uebereinstimmung des Marmors, sowie eine grosse Verwandtschaft in der Arbeit, die sich besonders in der Ausführung der Gewandfalten und der gleichen Behandlung der Oberfläche mit der Raspel kundthut. Dagegen scheinen auf den ersten Blick die ungleichen Maassverhältnisse zu sprechen. Die weibliche Figur ist nicht unbedeutend grösser als die des Apollo, des Augustus und seiner Begleiter, die Köpfe differieren in der Höhe um ca. 4 cm[5]). Ausserdem ist auch die Relief-

[4]) Höhe: 0,70 m, Breite: 0,46 m, Dicke der Hintergrundplatte: 0,08 m, grösste Reliefhöhe: 0,105 m.

[5]) Für die Gesammthöhe der Platte, deren oberer Rand erhalten ist, ergiebt sich nach Ergänzung der Unterschenkel der weiblichen Figur ca. 1 m, wie ich auch für die übrigen Fragmente angenommen hatte.

erhebung des neu hinzugekommenen Fragments eine stärkere. Diese Unterschiede sind jedoch, wie ich glaube, nicht von Belang, wenn man annimmt, dass die beiden Reliefdarstellungen sich auf zwei Seiten desselben Denkmals, etwa der Basis einer Augustusstatue, verteilen. Ich möchte dann für die weibliche Figur mit Kind und Füllhorn die Vorderseite und zwar das rechte Ende derselben[6]) in Anspruch nehmen und vermuten, dass jene zusammen mit einer ihr gegenüberstehenden entsprechenden Gestalt die Inschrift flankierte, wie es an der Basis von Puteoli der Fall ist (Brunn-Bruckmann 575). Auch hier erhebt Magnesia in gleicher Weise den rechten Unterarm und Sardes trägt auf dem linken Arm ein Knäbchen[7]), nicht, wie ich glaubte, ein Rhyton. Füllhorn und Knäbchen deuten auf eine allegorische Personification, hier etwa, an die Eirene des Kephisodot erinnernd, auf die Pax Augusta, die nach der Schlacht bei Actium eine besondere Verehrung genoss, oder auf eine Städtedarstellung, für die die entblösste Brust und das Diadem sprechen würden.

Die obere Anschlussfläche des Fragmentes ist zur Aufnahme eines weiteren Baugliedes, wahrscheinlich des die Platte krönenden Gesimses, gepickt, das Ende der rechten Vorderseite des Reliefs in seiner ganzen Höhe nach hinten zu abgeschrägt. Aus der Unregelmässigkeit dieser Abschrägung, noch mehr aber daraus, dass durch sie die auf dieser Seite aus dem Füllhorn heraushängenden Früchte so beschädigt wurden, dass man nur noch die Spuren ihres ursprünglichen Verlaufs erkennt, erhellt, dass dieselbe eine spätere Zuthat ist. Die Reliefplatte ist nämlich in spätantiker Zeit noch einmal zu einem anderen Zwecke verwendet worden. Ein sicherer Beweis hierfür sind die auf der sorgfältig geglätteten Rückseite erhaltenen Inschriftreste (siehe untenstehende Abbildung[8]). Die ursprüngliche Rückseite ist später zur Aussenseite geworden, und zwar ergiebt die Richtung der Buchstaben, dass das ehemalige rechte seitliche Ende der Platte zum oberen Abschluss wurde, wo dann auf der Rückseite die erwähnte Abschrägung zwecks weiterer Anfügung nach hinten zu vorgenommen wurde. Genaueres über die zweite Verwendung der Reliefplatte lässt sich aus den Inschriften nicht feststellen.

J. Sieveking.

[6]) Die seitliche Anschlussfläche ist nämlich im Gegensatz zu den glatten Schnittflächen der anderen Fragmente ganz leicht gerauht.

[7]) Amelung, Wochenschrift für klass. Philologie, 1904, S. 906.

[8]) Die Entfernung der beiden Zeilen von einander beträgt 0,17 m. Leider liess sich über die Rückseite der andern Reliefragmente, die, um den Transport zu erleichtern, abgesägt war, nichts mehr ermitteln.

596 und 597. Statue eines Jünglings.

Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.

Fig. 1

Fig. 2

Die Statue ohne die (ihr fremden) Beine

Diese etwas überlebensgroße Marmorstatue vergegenwärtigt uns in einer der römischen Zeit angehörigen Kopie ein bisher ganz unbekanntes Meisterwerk eines großen Künstlers des fünften Jahrhunderts vor Chr.

Die Statue befand sich früher im Palazzo Odescalchi zu Rom und ward von Matz und Duhn, antike Bildwerke in Rom, Bd. I (1881), n° 166 beschrieben. Sie ist in neuerer Zeit in die Glyptothek nach Kopenhagen gekommen. Als Matz und Duhn sie beschrieben, hatte sie noch die modern ergänzten Arme; der linke trug das Kerykeion, der rechte den Beutel des Mercur. Diese Arme waren in roher Weise mit grossen, außen sichtbar angebrachten Eisenklammern befestigt, deren Spur noch an den erhaltenen Teilen der Oberarme sichtbar ist. Eine gleiche, offen liegende Eisenklammer verband im Nacken den Kopf mit dem Körper. Der Kopf war außerdem mit einem starken viereckigen eisernen Dübel aufgesetzt, zu dem vorn am Halse ein Vergußloch führte. Indeß der Kopf ist antik und zugehörig; er paßt mit der Bruchfläche genau auf den Körper. An dem Kopfe ist nur die Nase modern.

Von den Beinen sind der linke Oberschenkel mit Einschluß des Kniees und die obere Hälfte des rechten Oberschenkels antik und ungebrochen. Allein die übrigen Teile der Beine nebst Stamm und Plinthe haben nichts mit der ursprünglichen Statue zu tun; sie sind ihr zweifellos fremd. Was zweifelhaft erscheinen kann, ist nur, ob sie ganz neueren Zeiten angehören oder ob Stücke davon antik sind und von einer anderen Statue herrühren. Jene Teile bestehen nämlich aus mehreren Stücken, die mit vielen Dübeln untereinander verbunden sind. Herr Director Dr. C. Jacobsen hat zusammen mit dem Inspector

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G
München 1906.

und Bildhauer Herrn H. Oppermann und dem Restaurator Herrn H. Nielsen in Kopenhagen die Frage der Zugehörigkeit der Beine genau geprüft; das Resultat der gemeinsamen Untersuchung war, wie mir Herr Dr. Jacobsen mitzuteilen die Freundlichkeit hatte, „dass von der Zugehörigkeit der Beine keine Rede sein kann“. Er fügt weiter hinzu: „Der Stamm ist zwar in einem Stück mit der Plinthe und Teilen der Füße, und dieses ist alles antik, sowie der Ansatz der Hermesflügel an den Füßen. Aber der Stamm ist zugebracht und nicht in einem Stück mit dem Beine. Der Restaurator hat also anderswoher diese Plinthe mit Stamm und Füßen genommen und mit außerordentlichem Geschick dieselbe an die Statue angestückt. Der Stamm ist zu lang gewesen, und er hat deshalb den oberen Teil abgeschnitten; das erklärt die sonderbare gerade abgeschnittene Form des Stammes. Die Adern im Marmor, die in der Statue senkrecht gehen, sind in dem ergänzten Teil schräg horizontal.“ Die Verbindungsstellen der verschiedenen Stücke zeigen teils Bruch-, teils Schnittfläche; man hat mehrmals den Eindruck, als ob ein Stück angesägt und dann abgebrochen worden wäre. Dieser Umstand, sowie die seltsame und aufdringlich, wie absichtlich, wirkende Zusammenstückelung der unwesentlichen unteren Teile der Figur flößte mir, als ich sie zuerst 1902 im Kunsthandel zu sehen bekam, einen Verdacht gegen ihre Ächtheit ein. Ich hatte damals gerade einige Proben raffinierter Marmorfälschungen kennen gelernt und war deshalb besonders mißtrauisch. Die ursprüngliche Herkunft der Statue aus dem Palazzo Odescalchi war mir unbekannt. Natürlich war mein damaliger Zweifel nur berechtigt, soweit er die Beine der Statue betraf, im Übrigen aber ein Irrtum. Kopf und Körper (vgl. Figur 1 und 2) sind von der zweifellosesten Ächtheit und sind die Kopie einer hochbedeutenden Schöpfung eines Meisters um die Mitte des fünften Jahrhunderts.

Da die Füße mit den Flügeln nicht zugehören, haben wir keine Möglichkeit, den dargestellten Jüngling näher zu bezeichnen. Er trägt kurzes, gelocktes Haar. Die Ohren sind nicht verschwollen gebildet; doch wird dadurch die Möglichkeit, daß ein Athlet dargestellt ist, natürlich nicht ausgeschlossen. Ebenso gut aber kann ein Heros oder jugendlicher Gott gemeint sein.

Der Jüngling steht fest auf dem rechten Beine; das linke ist im Schritte zurückgezogen. Das mit dem Knie erhaltene obere Ende des linken Unterbeines genügt durch den Winkel, den es mit dem Oberschenkel macht, um zu erkennen, daß das Bein tatsächlich so zurückgezogen war, wie die Ergänzung es zeigt. Herr Dr. Jacobsen hatte die Gefälligkeit, mir auf meine Anfrage diesen Punkt ausdrücklich zu bestätigen.

Die Erfindung dieses hervorragenden Werkes muß etwa um die Mitte des fünften Jahrhunderts angesetzt werden. Dies ergiebt sich aus einem Vergleich mit anderen bedeutenden Schöpfungen jenes Jahrhunderts. Die Statue ist etwas jünger als der Diskobol des Myron und die mit diesem zunächst zusammenhängenden Werke, wie der Heros Riccardi; dies ergiebt schon der Vergleich der Behandlung des Haares. Die Statue ist auch etwas jünger als der von mir auf Pythagoras zurückgeführte Faustkämpfer des Louvre und der Kopf von Perinthos; sie ist auch etwas jünger als der Apoll auf dem Omphalos, sowohl in Behandlung des Haares wie des Körpers. Dahingegen stehen ungefähr auf gleicher Stufe der allgemeinen Stilentwicklung der Cassler Apollo, der Perseus des Myron, der bärtige Kopf Chiaramonti: Meisterwerke, Fig. 57, S. 393, und endlich die Lemnia des Phidias. Hieraus ergiebt sich die obige ungefähre Datierung.

Die zweite, schwierigere Frage ist die nach dem Künstler, der das Original der Statue geschaffen hat. Die Vergleiche, die wir anstellen können, lassen uns wenigstens einige negative Resultate sicher erkennen.

Mit der Kunst des Polyklet oder der seiner Vorgänger hat diese Statue jedenfalls gar nichts zu tun[1]); sie folgt in Allem und Jedem einer vollständig anderen Richtung, wie den Kundigen ein Vergleich rasch lehren wird.

Auch die auf Kresilas zurückzuführenden Werke sind, obwohl unserer Statue verwandter als die polykletischen, doch auch wesentlich verschieden. Kopf und Körper stehen bei kresiläischen Werken den polykletischen Formen näher und sind von denen unserer Statue recht verschieden. Zum Vergleiche eignet sich namentlich der Diomed. Man beachte, wie schon die Schädelumrißlinie hier verschieden ist: wie bei Polyklet steigt der Schädel am Diomed von der Haargrenze an steil empor, um dann fast rechtwinklig umzubiegen. Ganz anders an unserer Statue. Aber auch Mund und Kinn, Stirn und Augen sind wesentlich anderer Art.

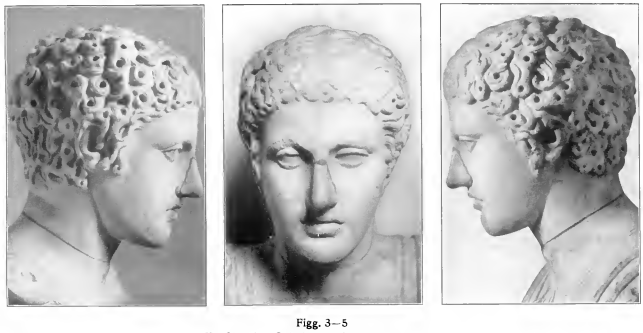
Aber auch die myronischen Werke, sowohl die früheren wie die später-myronischen, sind zu verschieden, um Myron als Urheber zu vermuten.

---

[1]) Matz und Duhn fanden allerdings den Kopf dem Doryphoros verwandt. Allein damals pflegten viele Gelehrte alles, was Formen des fünften Jahrhunderts zeigte, dem Doryphoros ähnlich zu finden; man hatte keine Vorstellung von den verschiedenen Kunstströmungen der Epoche.

Dagegen finden sich die meisten Beziehungen zu denjenigen Werken, die ich dem Pythagoras, und denen, die ich dem Kalamis zuschreibe[2]). Der Körper vor allem ist, obwohl hier schon die Schrittstellung angewendet wird, im Rhythmus der Haltung wie in der Bildung der Formen dem Omphalos-Apollon nächst verwandt. Nur ist letzterer, wie schon oben bemerkt, etwas älter und härter; die Schultern

In den Meisterwerken, S. 346, Anm. 3, habe ich auf eine Statue der Sammlung Lansdowne aufmerksam gemacht, einen Faustkämpfer, der wohl ebenfalls der Spätzeit des Pythagoras angehören mag, jedenfalls mit dem Louvre-Faustkämpfer zusammenhängt, aber jünger ist als jener: er zeigt dieselbe Bewegung der Beine mit im Schritte zurückgesetztem linken Fuße wie die Odescalchi-Statue. Ich hoffe, auf jene interessante



Figg. 3—5
Kopf in der Galerie der Arazzi zu Florenz.

sind dort noch eckiger, die Muskeln noch straffer, als dies hier der Fall ist; aber sonst besteht eine sichere, wesentliche Beziehung in der Körperbildung beider Werke. Für den Kopf läßt sich dies jedoch nicht sagen. Dagegen bietet eben dieser deutliche Beziehung zu den vermutlichen Schöpfungen des Pythagoras[3]), namentlich dem Faustkämpfer des Louvre und dem Perinthos-Kopfe, die aber, wie oben bemerkt, etwas älter sind. Der Schädelumriß und vor allem die charakteristische, weite, offene Stirn sind unserer Statue mit diesen Werken gemeinsam. Ich halte es hiernach für nicht unmöglich, daß der Jüngling Odescalchi auf ein Werk der Spätzeit des Pythagoras zurückgehe. In der Epoche zwischen 480 und 450 hat eine rapide Entwicklung der Kunst in Griechenland stattgefunden; die früheren und späteren Werke der Künstler dieses Zeitraumes müssen sich recht unähnlich gewesen sein.

Statue Lansdowne bei anderer Gelegenheit zurückkommen zu können.

Von dem Ruhme der Schöpfung, welche die Statue Odescalchi wiedergiebt, zeugt die Tatsache, daß von dem Kopfe eine Replik existiert; vermutlich giebt es auch von dem Körper Repliken, die nur bisher nicht erkannt sind. Die Wiederholung des Kopfes (Figg. 3—5) hat Paul Arndt in der Galerie der Arazzi zu Florenz aufgefunden. Er ist sehr schlecht erhalten und auch durchaus keine frische, gute Arbeit, ist doch aber nicht ohne Wert. Das Haar ist recht sorgfältig und scheint den Stil des Originales noch genauer zu wahren, als die Odescalchische Replik. In der Mitte über der Stirn ist eine Differenz; der Florentiner Kopf ist hier glaubwürdiger, indem er reicheres, genaueres Détail giebt. Augen und Mund machen am Florentiner Exemplar einen etwas strengeren Eindruck. Auch die Ausführung der Locken ist am Florentiner Kopfe entschieden strenger; sie gleicht vielmehr der eines analogen, uns im Originale erhaltenen Werkes, des Kopfes eines der Jünglinge des Westgiebels von Olympia (Olympia, Bd. III, Taf. 29, 3).

[2]) Vgl. insbesondere Meisterwerke d. gr. Plastik, S. 346. 115 f. Intermezzi, S. 10 ff. Sitzungsber. bayr. Akad. 1897, II (Neue Denkmäler I), S. 126 ff.

[3]) Vgl. Intermezzi, S. 10 ff.

Schließlich sei nur mit einem Worte auf zwei Werke hingewiesen, welche, wie mir scheint, eine etwas spätere Fortsetzung der Stilrichtung repräsentieren, die uns in dem Jüngling Odescalchi vorliegt: ich meine den Heros Farnese im British Museum, den ich Meisterwerke, S. 517 (Fig. 93), besprochen und dort als Fortbildung des Stiles des Kalamis bezeichnet habe; und ferner den Jünglingskopf Riccardi, Arndt-Amelung, Einzelverkauf, n° 314/315.

A. Furtwängler.

598. Zwei Reliefplatten.

Zusammengesetzt aus Fragmenten in Rom, Florenz und München.

Die beiden Reliefs, die wir nach dem Gipsabguß abbilden müssen, können erzählen von den widrigen Schicksalen, denen auch Antiken, welche Dank einer schützenden Erddecke den rohen Händen mittelalterlicher Christen entgingen, selbst dann noch ausgesetzt waren, nachdem die Renaissance Achtung vor den Resten der alten Kunst, Liebe zu den verstümmelten Marmorgöttern wieder geweckt hatte. In der Gestalt, wie unsere Tafel die Reliefs reproduciert, sind die Originale in keinem Museum zu finden. Die Bestandteile der ersten Platte gehören jetzt teils dem Vatican, teils den Uffizien in Florenz; diejenigen des andern Reliefs wurden gar in drei Museen zersprengt: Stücke davon bewahren die genannten zwei Sammlungen und ein Drittel der Platte kam nach München in die Glyptothek.

Ein Verhängnis wollte, daß die Fragmente nicht auf einen Sitz wieder aus dem Boden gezogen wurden; dadurch geriet der Fund von vornherein in verschiedene Hände, und mit dem Wechsel des Besitzers zerstreuten sich die Stücke in immer weitere Ferne. Während ein Teil der Fragmente bereits für den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts sich aus alten Inventaren, Zeichnungen und Stichen nachweisen läßt, wurde der Rest erst im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ausgegraben. Weiteres Mißgeschick verhängte, daß erst nur zwei Figuren der einen Platte, und auch diese noch unvollständig, nebst einer Figur der andern Platte zu Tage kamen. Da alle Stücke gleichen Stil, gleiches Maaß und gleichen Rahmen aufwiesen, war der Irrtum begreiflich, daß man sie als Bestandteile einer einzigen Platte ansah und demgemäß aneinander fügte. So hat Lorenzetto, der Schüler Raffaels, der nach 1520 für den Cardinal Valle das Arrangement eines mit Antiken geschmückten Hofs besorgte, die Bruchstücke zusammenschweißen lassen, und in dieser Gestalt wird die Platte heutigen Tags noch, unter Hinzufügung anderer und zwar abscheulicher, im achtzehnten Jahrhundert ausgeführter Ergänzungen, von so manchem Besucher der Uffiziengallerie bewundert. Erst vor ein paar Jahren gelang es mir, an den Gipsabgüssen der verzettelten Fragmente den ursprünglichen Zusammenhang wieder nachzuweisen, und das Mosaik dieser Abgüsse, an welchen nur der ruhigeren Wirkung zu lieb die fehlenden Stücke des Rahmens ergänzt, die Lücken des Reliefgrunds ausgefüllt, alle alten Ergänzungen dagegen entfernt wurden, giebt unsere Tafel wieder. Wer Belege sucht und sich für Einzelheiten interessiert, findet sie in meinem Aufsatz: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 1903.

Bringt man frisch aus dem Boden kommende, an einander passende Fragmente in die richtige gegenseitige Stellung, so scheinen sie wieder zu einem Ganzen zusammen wachsen zu wollen. So scharf und lückenlos greifen freilich unsere Fragmente nicht mehr in einander. Denn an keiner Stelle erhielten sich beiderseits die Bruchränder: diese sind meist vom Ergänzer abgeschliffen, um eine regelmäßigere Ansatzlinie für seine eigene Arbeit zu schaffen; und, was noch schlimmer ist, der Überführung auf die wie stets schlecht erratene Ergänzung zulieb, hat er an einigen Punkten, wie namentlich am rechten Oberarm des Mädchens mit der Kanne, auch die Relieferhebung modificiert. An dem Mädchen mit den Ähren ist überhaupt die ganze Oberfläche abgeschliffen; bis zu welchem Maaß, das sieht man am besten daraus, daß jetzt die Sohle ihrer Schuhe nicht mehr wie bei den andern scharf absetzt. Im übrigen aber läßt sich die Erhaltung als eine recht günstige bezeichnen, wie es auch einen besondern Glücksfall bedeutet, wenn sich von sechs Köpfen fünf, und dazu noch so wenig entstellt, erhielten. Überdies darf es gar nicht als ausgeschlossen betrachtet werden, daß der eine abgebrochene Kopf in irgend einem Museumsmagazin noch ungenutzt herumliegt. Das jetzt fehlende Mittelstück der einen Gestalt war sicher einst im sechzehnten Jahrhundert vorhanden; denn auf einer alten Zeichnung dieser Zeit entspricht jene Figur gerade in der genannten Partie so genau einer erst neuerdings auf dem Forum Romanum zum Vorschein gekommenen Wiederholung, wie es ein Ergänzer unmöglich hätte erraten können. Es heißt also weiter suchen.

Um die Mädchen von nun ab bei ihrem Namen nennen zu können, fragen wir zunächst nach der Deutung beider Reliefs. Ihre Erklärung kann Dank den Attributen und wegen der Tatsache, daß beide Male ein Dreiverein mythischer Gestalten auftritt, mit voller Sicherheit gegeben werden. Das Kännchen, aus dem sich ein so dichter

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1906.

Strahl ergießt, begegnet uns auch in andern antiken Darstellungen; auf dem Panzer der Augustusstatue aus Primaporta (Brunn-Bruckmann 225) führt Aurora dieses Attribut. Wenn in Vasenbildern die Regengöttinnen, die Hyaden, aus schweren Urnen, wenn bei Aristophanes die Wolken aus Wasserkrügen ihre Ströme ausschütten, so fließt aus diesem zierlichen Kännchen ein zarteres Naß, der Tau. Ein in Attika verehrter Dreiverein, Dienerinnen der Athena, führt seinen Namen hauptsächlich vom Tau: Herse, Pandrosos und Aglauros, die man zusammenfassend auch die Aglauriden- oder Agrauliden-Mädchen nannte. Kein Zweifel, dass wir diesen Namen den drei Gestalten auf der einen Platte zu geben haben. Ohne Weiteres lassen sich auch die andern drei an dem Attribut der Ähren erkennen: es sind die Horen, Göttinnen des Zeitenwechsels und damit Schützerinnen des Gedeihens der Bodenfrüchte. Erst in der Zeit nach Alexander dem Grossen werden die Horen individualisiert zu Vertreterinnen der einzelnen Jahreszeiten und wird demgemäß ihre Zahl auf vier vermehrt. Fast meint man in der leichten Tracht des einen, der dichteren Umhüllung des zweiten und der ganz warmen Kleidung des dritten Mädchens hier einen Übergang zu der späteren, individualisierenden Auffassung der Horen wahrzunehmen. Aber allein schon die Dreizahl und die Beschränkung auf ein einziges gemeinsames Attribut erweist, daß die Ausgestaltung der Göttinnen, wie sie unser Relief zeigt, in keine spätere Periode gehört als das vierte Jahrhundert.

Die älteste griechische Kunst bis ungefähr zu den Perserkriegen wiederholt, wenn sie drei gleichartige Wesen darzustellen hat, ganz beruhigt dreimal die gleiche Figur, so wie Homer zum Ausdruck desselben Gedankens stets denselben Vers wiederholt. Nachdem die Künstler einmal darauf aufmerksam wurden, daß diese Einförmigkeit steif wirkt, verfallen sie auch gleich ins andere Extrem, indem sie nun in der Variierung der drei Gestalten sich nicht genug tun können; man betrachte unter diesem Gesichtspunkt das aus dem letzten Drittel des fünften Jahrhunderts stammende Relief Brunn-Bruckmann 548. Durch dieses Übermaaß von Variation leidet aber der zur Charakterisierung nötige Zug, daß die drei Wesen unter sich gleichartig, daß sie Schwestern sind, daß sie eine Einheit bilden müssen. Diese Klippe verstand unser Künstler zu umschiffen, indem er beide Male je die erste und die dritte Gestalt wesentlich mit demselben Contur umschrieb; durch ein so einfaches Kunstmittel werden die drei Gestalten zusammengebunden, sie wirken als Einheit, wirken ruhiger. Und doch kommt der Eindruck langweiliger Einförmigkeit nicht auf, indem die ins Profil gedrehten Figuren in allen Einzelnheiten unter sich genügend variiert wurden und sich zwischen sie eine fast in Vorderansicht herausgedrehte Gestalt hineinschiebt. Der gleiche Grundzug in der Anordnung bei beiden Platten erweist aber deutlich genug, daß dieselben von vornherein als Gegenstücke erdacht waren.

Trotzdem der Künstler die Beziehung der einen Platte zur andern aufs strengste bewahrte, so wußte er doch den Unterschied im Wesen der Horen von den Aglauriden klar zum Ausdruck zu bringen. Die Horen wandeln in gleichem Schritt und Tritt, unaufhaltsam wie der Lauf der Zeit; von den Aglauriden kommt es einem der Mädchen in den Sinn, sich einmal im Kreise herumzuschwingen; sie und ihre Schwestern haben keine Eile, weiterzukommen. Daß das Tempo der Bewegung zwischen beiden Gruppen wechselt, dafür geben einen Maaßstab die losen Mantelzipfel an den Schultern, welche bei den Horen fast wagrecht hinausflattern, bei den Aglauriden aber nur schwer herabhängend schwanken. Wandeln doch auch die Horen in hellem Sonnenschein, während die Taugöttinnen den nächtlichen Reigen ziehen; musikalisch ausgedrückt hören wir hier ein Andante, dort ein Allegretto.

Eben weil sie im Mondenlicht wandeln, wickeln die Aglauriden sich auch dicht in ihre Mäntel, bis an den Hals hinauf und bis ans Handgelenk. Die Aglauride in der Mitte trägt dazu noch eine warme, vorn herunter genestelte Wollenjacke, wie sie im fünften und vierten Jahrhundert in Athen im Brauch war. Bei zweien der Horen dagegen treten die Arme bloß aus dem Gewand heraus, und zwar bei dem Mädchen in der Mitte, wo der Marmor vom Überarbeiter verschont blieb, Arme, an denen wir uns nicht satt sehen können in ihrer weichen Fülle, einer Fülle, die doch jedes Zuviel vermeidet und die Structur der Glieder nicht verwischt. Sanft, ohne jede Ziererei schlingen sich die Hände in einander. Altgriechische Sitte verlangte, sich zum Gruß und auch beim Reigen nicht an der Hand, sondern am Handgelenk zu fassen. In dieser altväterischen Weise führen sich noch die Nymphen auf dem schon erwähnten Relief; unserem Künstler schien diese Haltung zu derb. Sämtliche Mädchen tragen Schuhe, wohl nicht aus Leder, denn der Stoff schmiegt sich so weich an die Formen an, dass selbst die Zehen durchscheinen. Die Anforderung an den Fuß zu stellen, daß er nicht zierlich genug sein könne, wenn er schön sein soll, kam den Griechen so wenig in den Sinn als modernen Engländern. Es ist auch eine Freude, zu sehen, wie fest und sicher diese Gestalten auf ihren Füßen stehen und wie geschmeidig sich der Fuß

vom Boden wieder abhebt[1]). Auch in einem andern Punkt beugt sich der Grieche nicht unter moderne Schönheitsbegriffe. Bei uns meint man, Frauenhaare müßten womöglich bis auf die Knöchel herabhängen; sie könnten nicht zu üppig sein. Unser Künstler sagt, sie können nicht weich genug sein; er erlaubt ihnen nicht, den schönen Bogen des Schädels zu verwischen. Darum verlangt er kurze Haare, wickelt auch diese noch in ein Kopftuch oder windet sie in Flechten dicht um den Kopf. Warum gerade die Zopffrisur an der einen Aglauride, eine Tracht, die erst kurz vor 400 in Griechenland Mode wurde, zum schwächsten Punkt in unseren Reliefs wurde, das werden wir später erklären.

Im Gewandwurf tritt ein Bestreben besonders deutlich hervor, nämlich den hohen Wuchs der Mädchen möglichst wenig durch wagrecht einschneidende Linien zu unterbrechen. Die großen Mäntel, welche die Glieder von den Schultern bis zu den Knöcheln umhüllen, unterstützen diese Absicht. Aber selbst bei der mittleren Hore, welche keinen Mantel, sondern nur den Chiton mit Überschlag trägt, wird der untere Abschluß dieses Überschlags so wenig als immer möglich in seinem wagrechten Verlauf markiert, vielmehr absichtlich durch die durchlaufenden Linien der Beinconturen die Grenzlinie noch weiter unterdrückt. Das Betonen der in die Höhe führenden Linien hebt die Schlankheit in einem Maße, daß einige Gestalten fast überschlank erscheinen, trotzdem sie mit Ausnahme der Aglauride, welche den Tau ausgießt und deren Kopf etwas zu plump geriet, nicht mehr als sieben Kopflängen im Körper haben. Aber die Schlankheit wird hauptsächlich dadurch gehoben, daß die Gewänder jeglicher Naturbeobachtung zum Trotz sich wie die Haut an den Körper anschmiegen, um alle für seine Structur wichtigen Teile fast nackt hervortreten zu lassen. Dieser unwahren Gewandbehandlung, für welche eine Nike von der Balustrade des Niketempels, Brunn-Bruckmann 35, ein bezeichnendes Beispiel darbietet und die erst im letzten Drittel des fünften Jahrhunderts aufkam, wurde aber im folgenden Jahrhundert, es scheint namentlich durch Praxiteles, vielleicht auch schon seinen Vater Kephisodotos, ein treues, ehrliches Naturstudium entgegengehalten, welches mit dem, was der Textur des Stoffes möglich und was ihr nicht möglich ist, rechnet. Allein daran, daß die Erfindung unserer beiden Reliefs, weil sie sich von jener Reform in der Darstellung des Gewands unberührt zeigt, etwa älter wäre als Praxiteles, daran ist nicht zu denken.

Bezeichnende Merkmale der Formensprache weisen auf einen jüngeren Ursprung; entscheidend allein schon die überaus duftige Modellierung der Haare. Nicht nur im Sauroktonos, sondern selbst in der knidischen Aphrodite mit ihren gleichmäßig gewellten Haarsträhnen steht Praxiteles der Formenbehandlung des fünften Jahrhunderts sogar noch näher als unseren Reliefs. Die schattensammelnden Furchen kehren bei den genannten praxitelischen Werken in regelmäßigen Abständen wieder, während bei der ersten und dritten Hore diese dunkeln Partien ganz ungleichmäßig, wie zufällig hineingesetzt sind. Weit näher kommt schon unseren Horen die Leconfield'sche Aphrodite, welche auch ich mit Furtwängler für ein eigenhändiges Werk des Praxiteles aus der Entstehungszeit des Hermes, also aus der Spätzeit des Künstlers, ansehe. Dasjenige Werk statuarischer Kunst, das in der Haarbehandlung unseren Horen am nächsten steht, ist die Demeter von Knidos, Brunn-Bruckmann 65. Auch das Absondern der reizenden kleinen Haarwische vor den Ohren und im Nacken vermögen wir nicht vor der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts nachzuweisen.

Der sicherste Anhalt zur Datierung der Ent-

---

[1]) Um die Aglauride, welche den Zug eröffnet, wurde gerade ihrer Füße wegen schon ein Roman gewoben und zwar von Wilhelm Jensen in „Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück. Dresden 1903". Eine Gestalt aus diesen Reliefs, auf einen modernen Bucheinband gepreßt, das interessiert uns. Vom Inhalt des Buches sei nur mitgeteilt, daß Jensen einen Archäologen zum Helden wählt, der sich in das Problem verbeißt, ob eine wie unsere Aglauride den linken Fuß voll aufsetzende Gestalt beim Schreiten ihre rechte Sohle und Ferse fast senkrecht heben könne, während die Zehen den Boden nur leise berühren. Jensens Archäolog sucht über den dunkeln Punkt mit sich ins Reine zu kommen, indem er allen Damen, welchen er begegnet — Dienstmädchen werden ausdrücklich abgelehnt — auf die Füße schaut; allein vergeblich; keine hebt den Fuß so wie das Mädchen im Relief. Ob ein Archäolog, und vielleicht mehr als einer, existieren könnte, wie ihn Jensen schildert, leider ohne zu bemerken, wie unerlaubt ungeschickt der Kerl ist, das lasse ich dahingestellt. Jedenfalls war es aber, um sich über dieses Problem Klarheit zu schaffen, nicht der richtige Weg, an Damen, welche ihre Füße in enge Stiefel mit Absätzen einzwängen, seine Beobachtungen anzustellen; denn in ihren weichen, absatzlosen Schuhen schreiten diese Griechinnen so gut wie barfuß. Jensens Archäolog hätte sich also schon überwinden müssen, einer so inferioren Menschenklasse wie die, welche den Luxus der Stiefel nicht kennt, auf die Füße zu schauen. An italienischen Marinari würde er gar bald eine dem Relief entsprechende Fußhaltung gefunden haben. Solch gemeines Beobachtungsmaterial mag freilich einem Salonarchäologen widerstreben; dann soll er Richer, Physiologie Artistique, Taf. 5, aufschlagen, und dort wird er in den Momentaufnahmen eines schreitenden nackten Modells im Moment 5 die gesuchte Haltung finden. Genauer gesprochen hielt der griechische Künstler eine Zwischenstufe von Moment 4 zu 5 der dortigen Aufnahmen fest. Jensen aber würde durch richtige Beobachtung abgehalten worden sein, aus einem Gedänkchen ein Büchlein zu machen.

stehungszeit des Vorbilds unserer Reliefs scheint mir aber in der Beobachtung zu liegen, daß in den Malereien einer Gruppe von attischen Vasen, die man nach ihrem hauptsächlichsten Fundort die Kertscher Vasengruppe genannt hat, unbezweifelbare Anklänge an einzelne Figuren der Reliefs nachzuweisen sind. Die betreffenden Fälle habe ich in meinem früheren Aufsatz genannt. Inzwischen wurden gerade die entscheidenden Vasen in vortrefflichen Aufnahmen von Furtwängler und Reichhold, Griechische Vasenmalerei II, Taf. 68—70, publiciert, und es läßt sich demnach erst zeigen, daß selbst die charakteristische lockere Haarbehandlung wie an den Horen in den Vasenbildern dort wiederkehrt. Diese Vasengruppe reicht ihrer Entstehung nach sicher bis unter die Gründung von Alexandria herab. Ein so starkes Einwirken der in den Reliefs erhaltenen Schöpfung auf die Vasenmaler erklärt sich aber nur dann, wenn das Vorbild unserer Reliefs zur Zeit, als diese Vasen entstanden, in Attika als ein epochemachendes Werk in die Welt gesetzt worden war. In die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts, und zwar wohl näher an 300 als an 350, läßt sich darnach dieses Vorbild datieren.

Wer die Reliefs scharf anschaut, wird bemerken, daß die Arbeit an der Horenplatte etwas sorgfältiger durchgeführt ist als bei den Aglauriden. In den Gewändern der Horen folgen den Säumen überaus fein eingeritzte Linien, welche die Nähte darstellen; am Himation des ersten und dritten Mädchens beobachten wir die sogenannten Liegefalten, Détails, welche auf der andern Platte fehlen. Auch als von der zarten Haarbehandlung die Rede war, hatten wir auf die Horen allein Bezug zu nehmen. Da nun überdies die Länge der beiden Platten eine verschiedene ist — bei den Aglauriden beträgt sie ohne Rahmen 1,06 m, mit demselben 1,16 m; bei den Horen dagegen 1,15 m beziehungsweise 1,23 m —, so wird durch diese fühlbare Differenz die Annahme ausgeschlossen, daß die beiden Reliefs einfach Pendants bilden sollten. Viel wahrscheinlicher dürfte sein, daß die Vorbilder, nicht die vorliegenden Platten, zur Verkleidung eines Blocks mit rechteckigem Grundriß, also ohne Zweifel eines Altars, dienten, wo an der bevorzugten Langseite die sorgfältiger durchgeführten Horen, an der schmäleren Nebenseite die Aglauriden angebracht waren. Diese Vermutung erhielt eine Stütze daran, daß am selben Orte wie unsere Platten zwei andere gefunden wurden, welche erstens in den entscheidenden Maaßen, namentlich der Differenz zwischen beiden Platten, genau übereinstimmen; zweitens stilistisch nahe verwandt sind, und drittens dem Inhalt ihrer Darstellung nach so gut als nur möglich mit den Horen und Aglauriden sich zu einem sinnvollen Ganzen zusammenschließen. Doch mögen Freunde archäologischer Hypothesen die hierauf sich gründende Combination in meinem genannten Aufsatz nachlesen. Die Beweisglieder greifen fester in einander als bei der Mehrzahl archäologischer Zuweisungen; dennoch bin ich weit entfernt, mit dieser Combination wie mit einer erwiesenen Tatsache zu rechnen.

Und ich mußte sogar kürzlich selbst eine Beobachtung machen, welche eines der Argumente für die Zugehörigkeit aller vier Platten zu einem einzigen Monumente schwächt. Es stellte sich nämlich heraus, daß eine ganze Gruppe neuattischer Reliefs, die ihrer stilistischen Eigentümlichkeiten wegen alle auf Vorbilder des vierten Jahrhunderts weisen und sehr wohl einer einzigen Schule zugeschrieben werden können, durchgängig ein constantes Maaß für die Figurenhöhe von 0,63 m, gerade wie unsere Horen und Aglauriden, festhält. Die Belege hierfür sollen an anderer Stelle mitgeteilt werden. Um so deutlicher tritt aber nun die Zugehörigkeit all dieser Werke zu einer und derselben Schule hervor, und diese Schule kann nur diejenige sein, welche im vierten Jahrhundert in Attika überhaupt die führende war und von der zudem durch die Überlieferung mehrere reliefgeschmückte Altäre bezeugt werden: die Schule des Praxiteles und seiner Söhne Timarchos und Kephisodotos.

Daß unsere Reliefs so ganz ungewöhnlich gut ausgeführt sind, das wird uns weniger merkwürdig erscheinen, wenn wir wissen, wo sie gefunden wurden. Für die schon im sechzehnten Jahrhundert vorhandenen Fragmente liegt, wie üblich, keine Fundnotiz vor. Da aber bei den zuletzt gefundenen Stücken die Provenienz aus Villa Palombara gesichert ist, so müssen dort beide Reliefs gefunden sein. Denn wäre dies nicht der Fall, so hätte auch Lorenzetto nicht in die Lage kommen können, Teile beider Platten mit einander zu verbinden. Die Villa Palombara erstreckte sich von der Längenaxe der heutigen Piazza Vittorio Emmanuele bis über Piazza Dante hin. An dieser Stelle sind aber die horti Lamiani des alten Roms localisiert, Gärten, die seit Tiberius eine kaiserliche Domäne bilden. Unsere Reliefs waren somit von einem der Herrscher der alten Welt bestellt oder erworben. Diese Herren konnten freilich unter dem Guten das Beste auswählen.

Vielleicht läßt sich noch bestimmen, wer den Auftrag zu den Reliefs erteilte. Heydemann (Verhüllte Tänzerin, S. 9) sagt von dem Fragment im Vatican schlankweg: „etwa aus der Zeit Hadrians“. Wer weiß, wie prekär solche

Datierungen nach dem Charakter der Marmorarbeit allein sind, der wird ein anderes chronologisches Indicium mit Freuden ergreifen. Der Kopf der Aglauride rechts mit einem Haarputz, welcher der Werkstätte eines Haarkünstlers aus der Provinz entnommen zu sein scheint, sticht so sehr von der meisterhaften Arbeit in allen übrigen Teilen der Reliefs ab, daß ich am Original lange untersuchte, ob er wirklich auch echt, und wenn echt, ob er nicht retouchiert sei. Aber nichts an der Epidermis des Originals bestätigt diesen Verdacht; wir haben also mit dieser häßlichen Perrücke zu rechnen. Nun wissen wir aus genügenden Beispielen, wie im vierten Jahrhundert Flechten ausgearbeitet wurden und wie sie demnach im Vorbild unseres Künstlers aussahen: ganz anders jedenfalls als diese hölzerne Flechte. So sehr aber die Zopffrisur auf dem Relief aus dem sonst so treu bewahrten Stil herausfällt, so genau entspricht sie den Zöpfen in Damenporträts aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, also eben der Zeit Hadrians. Der Bildhauer, welcher wohl mehr als einmal schon Damen-Büsten mit diesen steifen Perrücken ausgeführt hatte, geriet an dieser Stelle, die mit seinen gewöhnlichen Aufgaben Verwandtschaft zeigte, in sein gewohntes Geleise. Wenn damit der Ursprung unserer Reliefs unter Hadrian gesichert erscheint, so mag der Kaiser bei einem seiner Besuche in Athen die Copien bestellt haben; dann verstehen wir, warum hier wirklich einmal so etwas Extra-Gutes geleistet wurde.

Über den Schlendrian beim Ausgraben der beiden Platten könnte man sich beruhigen, jetzt, seit dem Unglück so ziemlich wieder abgeholfen wurde. Aber nicht nur steht die Möglichkeit, daß die Fragmente in italienischem Staatsbesitz und die andern Teile, welche apostolisches Eigentum sind, je der Sache zu Lieb wieder vereinigt würden, in weiter, ach so weiter Ferne, sondern das Versäumnis des ersten Scavatore brachte auch unheilbare, recht ärgerliche Consequenzen mit sich für eine Reihe von Werken der besten Künstler aus der Renaissance.

Keine Antike, selbst den Belvederischen Apollo nicht ausgenommen, reizte vom Cinquecento an die Künstler in solchem Maaß zu unmittelbarer Nachahmung oder zu teilweiser Verwertung in ihren Werken, wie das Relief der Borghesischen Tänzerinnen, jetzt im Louvre, welches wir am Schluß des Textes abbilden. In dem Bronzerelief für das Grabmal der Familie Chigi in S. Maria del Popolo, einem Auftrag, den Raffael zusammen mit einem Entwurf seinem Schüler Lorenzetto überließ, liegen, wie zuerst Em. Loewy (Archivio Storico dell'Arte II, 2, S. 246; bessere Abbildung im Burlington Magazine IV n° 12) beobachtete, in der Samariterin und einer Frau unter dem Volk sogar in den Maaßen übereinstimmende Copien der beiden letzten Figuren rechts in dem Borghesischen Relief vor. Wiederum die Borghesischen Tänzerinnen verwendete Giovanni da Udine für Stuckreliefs in den Loggien. Etwas freier sind in der Aurora des Casino Rospigliosi von Guido Reni die zweite und dritte Figur von rechts für seine Horen verwertet: ein merkwürdiges Zusammentreffen, da die Wiederholung der zweiten Figur sich auf unserem Relief nun tatsächlich als Hore erwiesen hat, während ihr im Borghesischen Relief diese Bedeutung sicher nicht zukommt. Der Zufall erklärt sich daraus, daß das Borghesische Relief einst in Rom unter der völlig unbegründeten Deutung auf „le Ore" bekannt war. Endlich nennen wir noch eine Bronzenachbildung des ganzen Frieses in Hertford-House (Burlington Magazine IV, n° 11 und 12; Monuments Piot XII, 1905, S. 159), die von einem englischen Kunstgelehrten dem Quattrocento, von Bode dagegen mit mehr Recht französischen Künstlern aus der Zeit Ludwigs XVI. zugeschrieben wird. Mit dem Aufgezählten gebe ich nur einige Beispiele der Nachwirkung dieses Reliefs, wie sie mir gerade zur Hand sind.

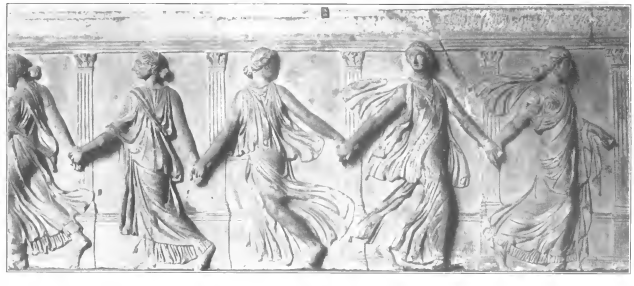
Nun halte man einmal unsere Horen und Aglauriden neben das so übermäßig geschätzte Borghesische Relief, namentlich die mittlere Hore neben die entsprechende Gestalt im Louvre, welche am häufigsten in den Nachbildungen wiederkehrt. Auch abgesehen von dem beleidigend schlecht ergänzten Kopf, ist hier die ganze Gestalt wacklig ponderiert, während unsere Hore so sicher in gesunder Kraft einherschreitet; das Gewand dort in schematischen Linien, ich möchte sagen, construiert, während unser Künstler beobachtete, wie dünner Stoff im Winde flattert; der unklar gebaute Körper dort und hier die üppige, in tadellosen Proportionen aufgewachsene Gestalt: kurz in Allem und Jedem ein unbezweifelbarer Vorrang unseres Reliefs. Lorenzetto mag sich nach gut römischer Sitte in den Finger gebissen haben, als er, kurz nachdem die Figuren des Borghesischen Reliefs in den Fries der Chigi-Kapelle übertragen waren, im Palazzo Valle unsere Hore zur Ergänzung in die Hände bekam.

Daß aber diese Hore und die Aglauride rechts, welche ja von bald nach 1520 an ebensogut copiert werden konnten wie die Borghesischen Tänzerinnen, gar keine Wirkung auf die lebende Kunst ausübten, während das weit inferiore Vorbild wie ein Komet einen Schweif von Nachahmungen nach sich zieht, das ist nur dadurch erklärlich, daß gut erhaltene Antiken selbst den

Blick von Künstlern mehr fesseln als Fragmente, und mögen sie auch von zehnmal besseren Werken stammen. Das ist so, ist aber nicht zu entschuldigen.

Seitdem unsere beiden Platten wieder zusammengefunden sind, haben sie vor den Borghesischen Tänzerinnen auch noch den Vorzug einer besseren Erhaltung. Freilich für die lebende Kunst kam die Ergänzung zu spät; umso mehr freuen sich an ihr die Kunsthistoriker und alle diejenigen, für welche die Antike noch nicht gestorben ist.

Friedrich Hauser.



599. Dreiseitige Basis vom Forum Romanum.

Rom, Lateran.

Die ältere Litteratur aufgezählt von Benndorf und Schoene, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums n° 323. Lediglich nach Abbildung und Photographie musste ich das Monument behandeln in: Neuattische Reliefs, S. 25. Neue Untersuchungen am Original bietet dagegen Reisch, Griechische Weihgeschenke, S. 92. Erwähnt unter Beigabe einer Umrißzeichnung von Sal. Reinach in Revue des Etudes Grecques 1900, S. 11. Ausführlich besprochen, mit Publication der Seite A B in Zinkdruck, durch Rizzo im Bullettino Comunale 1901, S. 219. Ferner Helbig im Führer² I n° 690; Amelung im Modernen Cicerone, Rom I, S. 348.

Wenden wir den Blick von den soeben behandelten Platten auf die drei Dreifigurenreliefs der vorliegenden Tafel, so meinen wir, wir schauten uns im selben Atelier um. Auch hier je drei Gestalten in einem Rahmen, auch hier Mädchen in derselben Tracht mit dem langen Himation, man möchte sagen, Schwestern der Horen und Aglauriden. Bei näherer Betrachtung stellen sich freilich auch Unterschiede heraus, nicht blos in der Bedeutung, mehr noch in der künstlerischen Ausführung.

Der 0,77 m hohe Block aus pentelischem Marmor in Gestalt einer abgestumpften dreiseitigen Pyramide mit eingeschweiften Seiten, auf welchen die Reliefs sitzen, zierte einst eine vornehme Stätte. Canina weiß im Jahre 1846 zu berichten, daß die Basis bei den letzten Ausgrabungen auf dem Forum zwischen dem Saturntempel und der Säule des Phokas gefunden worden sei. Von dem so umschriebenen Raum, dessen Grundriß jetzt klar vor uns liegt, wird sofort als Standort ausgeschlossen die Strecke des Clivus Capitolinus und der Sacra Via, der Platz des Tiberiusbogens und der Schola Xantha; auszuscheiden ist der Raum vor der Rednerbühne, der für das Publicum freigehalten werden muß. Aber auch das Plätzchen zwischen der Südseite der Rostra und Sacra Via, an das man zunächst denken würde, fällt weg, weil es bei den „letzten Ausgrabungen", deren Stand durch den Plan von Angelini und Fea vom Jahr 1837 (gerade das entscheidende Stückchen reproduciert in Hülsens Forumsbericht 1902—1904, S. 25; Roem. Mitt. 1905) fixiert wird, überhaupt noch nicht freigelegt war. Es bleibt somit als einstiger Aufstellungsort, wenn man nicht mit einer Verschleppung rechnen will, die bei einem Block dieser Dimensionen nicht gerade wahrscheinlich ist, nur der proraförmige Vorsprung der Freitreppe vor dem Saturntempel, und auf diesem der Winkel, den die Treppe mit dem Podest bildet, oder das dreieckige Stückchen, mit welchem der ganze Vorbau in den Clivus einschneidet; und gerade dieser Ort scheint zur Aufstellung eines dreiseitigen Monuments wie geschaffen.

Dazu paßt nun auch vortrefflich die ursprüngliche Bestimmung der Basis, welche erst Reisch erkannt hat. Ihr Grundriß mit den eingeschweiften Seiten und ihre Dimensionen überhaupt entsprechen den Basen von Dreifüßen, welche im vierten Jahrhundert die Choregen siegreicher Phylenchöre in Athen aufstellten. Darum ist anzunehmen, dass diese Basis, an welcher der Charakter der Marmorarbeit gerade ins vierte Jahrhundert weist, einst in Athen für ein solches Siegesdenkmal diente und wohl erst in der Kaiserzeit nach Rom zum Schmuck des Forums übertragen wurde.

Wenn nicht alles täuscht, so wurde bei der Neuaufstellung der einst auf der Basis befindliche Bronzedreifuß, der vielleicht längst vorher schon in den Schmelzofen gewandert war, durch einen Marmordreifuß ersetzt. In den Gängen des Tabularium, wo die älteren Funde vom Forum aufgestapelt liegen, fand ich die Reste eines Marmordreifußes, dessen Format so genau zu unserer Basis stimmt, daß es bei der gemeinsamen Provenienz beider Stücke merkwürdiger wäre, wenn sie nicht zusammengehörten, als wenn sie thatsächlich Bestandteile eines zwar nicht ursprünglichen, so doch einstigen Ganzen bildeten. Meine Messungen an der Basis ergaben: Länge des Bildfelds unten 1,20 m; dazu käme die Breite des Rahmens, welche wir dem oberhalb des Satyrs erhaltenen Stück entsprechend voraussetzen dürfen, also 2×0,06 m, damit ergäbe sich als volle untere Seitenbreite 1,32 m. Aus der Böschung der Seitenflächen läßt sich die obere Seitenlänge auf 1,20 m berechnen. Darnach würde die Höhe des Dreiecks der horizontalen, sehr sorgfältig gekrönelten Anschlußfläche 1,04 m messen. Die entsprechende, am Dreifußfragment genau meßbare Dimension beträgt 1,08 m; dieses

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G
München 1906.

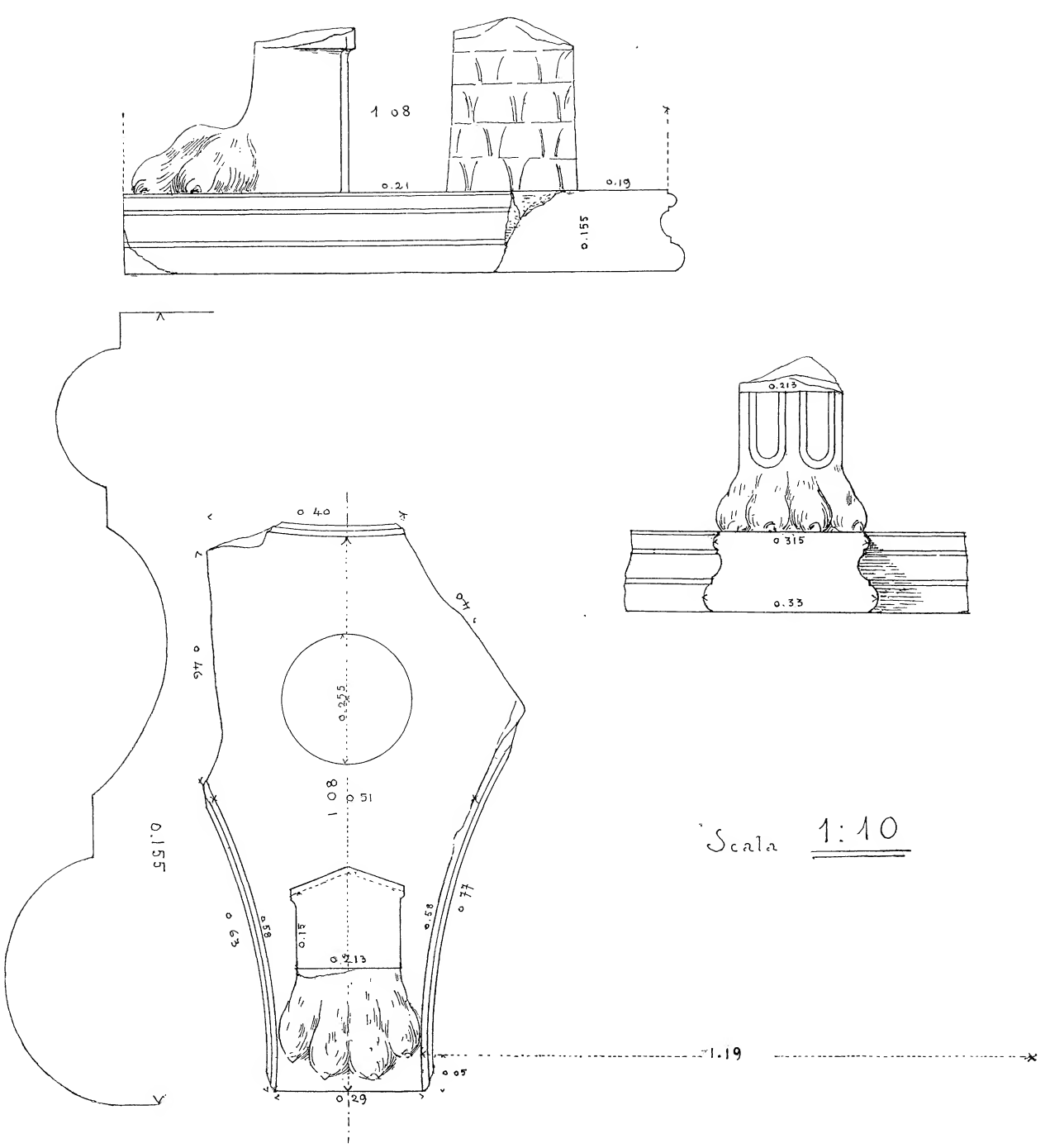


Fig. 1

Maaß würde somit für eine Deckplatte, die vorkragen muß, sehr gut passen, da sie nicht mehr als um 2 cm über die Basis vorspringen würde. Soweit sich nach Verlust der Ecken noch feststellen läßt, entspricht sich auch die Ausbuchtung der Seitenflächen. Zusammengehörigkeit der Dreifußbasis und des Dreifußes darf demnach als sehr wahrscheinlich betrachtet werden.

Die hier, Fig. 1, wiedergegebene Skizze des Dreifußfragments verdanke ich der Gefälligkeit von Herrn Dr. Delbrück, welcher die Aufnahme durch den für ihn beschäftigten Architekten herstellen ließ. Man wird daraus sehen, daß die Gliederung des Dreifußbeines ungefähr einem Dreifuß im Louvre: Bouillon, Musée des Antiques III, Fontaines 11, entspricht; als Mittelstütze diente in unserem Fall ein Palmstamm.

Unterhalb des erhaltenen Basisblocks muß nach Analogie der anderen dreiseitigen Basen, welche ich Neuattische Reliefs, S. 118, aufzählte, noch ein ornamentiertes Stück gefolgt sein, das zugleich die oben nicht ausgearbeitete Bodenleiste für die Figuren enthielt. Unter dem Ganzen noch eine vorspringende Plinthe. Was die ziemlich regelmäßig im Reliefgrund angebrachten, nur wenige Centimeter tiefen Löcher bezwecken, läßt sich nicht sicher feststellen. Vielleicht nahmen sie kurze Metallspitzen auf, welche es

den auf dem Forum herumlungernden Quiriten, die sich ohne Zweifel die Sitzgelegenheit der Plinthe nicht entgehen ließen, erschweren sollte, die Reliefs als Rückenlehne zu benützen. Zum Mindesten wäre dies eine weise Maaßregel für einen curator operum publicorum gewesen.

Viel mehr aber als der erst aus römischer Kaiserzeit stammende Zusatz eines rein decorativen Marmordreifusses interessiert uns die Basis in ihrer echt griechischen Arbeit. Diese Basis, die man zunächst ohne Grund ara taufte, blieb im Lateran-Museum glücklicherweise von der Hand eines Ergänzers verschont. Aber hier, wo sich ein so erfreulicher Ausnahmefall constatieren läßt, muß nun gerade das Monument dem Meißel eines antiken Vorfahren dieser gefährlichen Kunstverbesserer ausgeliefert worden sein, der sein Instrument so rücksichtslos über den Marmor weggehen ließ, als nur irgend ein moderner Scarpellino! Mühsam haben wir darum zunächst die Handschrift des alten Meisters wieder herzustellen, was uns zum Glück dadurch erleichtert wird, daß sich von sämtlichen Figuren auf der Basis antike Wiederholungen erhielten.

Besonders schwer hat unter der Überarbeitung gelitten die Seite CA und hier namentlich der Satyr. Deutliche Spuren am Original lassen noch erkennen, daß er einst genau dem Satyr auf einem Relief in Mantua (Neuattische Reliefs, S. 51; hier Fig. 2) entsprach, nur daß auf der Basis der Kopf anstatt in reines Profil gedreht, vielmehr in Dreiviertelstellung sich dem Beschauer zuwendet. Der schräg niedergehende linke Arm wurde vom Grund weggemeißelt, und der Steg zwischen dem Bogen, welchen das kaum noch als solches erkennbare Bein des Pantherfells bildet, ist aus seiner Hand herausgearbeitet. Mit dem gleichmäßig gesenkten rechten Arm faßte der Satyr den jetzt fehlenden Zipfel des Fells zugleich mit dem Thyrsos an einer Stelle, wo am Stab noch ein Vorsprung zu bemerken. Als der rechte Unterarm abgebrochen war, meißelte der Restaurator den Bruch ab, so daß jetzt der Oberarm sich in unmöglicher Biegung um den Thorax herumschwingt, und daran setzte er dann lediglich in vertieften Umrissen einen aufwärts gebogenen Unterarm mit geballter Faust. Diese Umrisse können nur dazu dienen, einer bloß in Farben ausgeführten Ergänzung mehr Relief zu geben. Die Wiederherstellung des Monuments erweist sich also in einem Maaße pöbelhaft roh, wie es sich selbst die spätklassische Zeit nicht hätte zu Schulden kommen lassen; so hoch entwickelter künstlerischer Stumpfsinn weist vielmehr auf einen Christen. Dem bot auch der keck hinausstehende Schwanz des Satyrs und sein Spitzohr ein Ärgernis; er hat sie gekappt;

Fig. 2

denn der lustige Kerl sah ja wie der leibhaftige Satan aus.

Lediglich durch die Schuld des Überarbeiters bekam auch die weibliche Figur links ein so unerfreuliches Aussehen; ihre Conturen waren früher lange nicht so mager und dürftig. Der ganze hintere Rand ihres Himation, ebenso der Teil des Mantels, welcher vor dem linken Knie herabhängt, zeigt Brüche, und eine Wiederholung der Figur auf einem Puteal in Marbury-Hall (Neuattische Reliefs S. 28) beweist, dass hier recht viel von der ursprünglichen Ausdehnung des Mantels verloren ging; sie beweist ferner, daß beide Unterarme in die Höhe liefen, um ein in den Mund eingesetztes Flötenpaar zu halten. Flöten und linker Unterarm wurden vom Grund wegrasiert, die Falten am linken Ellenbogen so retouchiert, daß sie für bescheidene Ansprüche Finger darstellen; aus dem Stumpf des Unterarms wurde etwas gemacht, was vielleicht Castagnetten sein sollen. Weil es für die Datierung des ganzen Monuments von Einfluß wäre, müssen wir noch bei einem Détail verweilen. In der Replik auf dem Puteal bläst das Mädchen zwei Flöten von verschiedener Form, eine gerade griechische und eine phrygische mit hornförmiger Schallöffnung. Allein daß es sich bei der genannten Replik nur um eine Variante des Copisten handelt, dessen Verständnis für älteren Stil überhaupt nicht sehr tief ging, das zeigt eine dritte Replik auf dem Fragment eines Marmorkraters im Musée Fol zu Genf (Catalogue I n° 1357). Trotzdem hier von der Figur

Fig. 3

eben nur die Arme mit den zwei geraden griechischen Flöten übrig blieben, läßt sich doch die Identification mit Sicherheit vornehmen, weil auf der Vase noch eine Replik einer Figur von der Basis, die erste Figur von Seite A B wiederkehrt. Am besten wird zur Ergänzung eine vierte Replik auf einer Marmoramphora in Neapel (Neuattische Reliefs, S. 39; hier Fig. 3, nach Museo Borbonico) verwendet, welche ebenfalls die geraden Flöten hält. Das Mädchen der Basis spielt also mit ihren griechischen Doppelflöten auf zum Tanz, den vor ihr ein Satyr mit einer Mänade aufführt. „Mänade" müssen wir diese, sowie alle übrigen Gestalten auf der Basis nennen, weil keine anderen weiblichen Wesen zur Belustigung mit einem Satyr sich herbeilassen. Es ist ein stürmischer, nicht im Mindesten auf Grazie ausgehender Schritt, in welchem diese Mänade tanzt. Die Absicht bei der Haltung ihrer Hände kann nur die sein, sich den Mantel, der sie ebenso dicht verhüllte wie ihre Schwestern, vom Leib zu reißen, und wohin ihre vorwärtsdrängende Haltung zielt, die kommende Pose, sehen wir im Geiste schon vor uns, weil sie des öfteren von anderen Künstlern festgehalten wurde, wie z. B. auf dem Relief der Akropolis (Annali 1862 Tav. N): sie wird mit gestreckten Armen den Mantel hinter ihrem Rücken ausspannen, damit er einen Hintergrund bildet für den in bloßem Chiton, „nackt im Chiton", auf den Zehen steil sich aufrichtenden Körper, den ihr Partner schauen soll. Die Mänade antwortet auf die mimische Frage des Satyrs, der, erschlafft vor Begier, seinerseits das Pantherfell hinter dem Rücken ausspannt, um der Mänade unverhüllt seine derben Glieder darzubieten. Diese Responsion der Gruppe zu erkennen, ist wichtig, weil wir dann sehen, daß bei unserem Künstler die Teile der Gruppe sich wie Frage und Antwort gegenüberstehen, während neuattische Künstler, in deren Répertoire beide Gestalten vereinzelt wiederkehren, eine sinnvolle Gruppe zerrissen haben. Der Tanz, soweit er seinen mimischen Charakter bewahrt hat, ist ja auch heutigentags noch ein Bild der Liebesverfolgung, des Haschens und Fliehens mit dem unausbleiblichen Ende der Hingabe. Satyr und Mänade stehen also am Finale. Ein Détail auf dieser Seite, die eiförmige Bekrönung des Thyrsos, verdankt wohl auch erst dem Überarbeiter seine jetzige Gestalt; ursprünglich wird es ein Büschel von Epheublättern gewesen sein. Die ganz geringe zweite Wiederholung des Satyrs auf einem Puteal im Louvre (Neuattische Reliefs, S. 50) wird uns später doch noch von Wert sein. Von der Mänade aus der Gruppe kenne ich nur eine Replik (Fig. 8) auf einem in der Glyptothek Ny-Carlsberg befindlichen Grabaltar (Fig. 8). Der Verfertiger dieses Altars war ein sehr geschickter Marmorarbeiter aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Aber für das, was an der Mänade auf der Basis groß ist, die Wucht und Leidenschaft ihrer Bewegung, dafür hatte er keinen Sinn; er glaubte die Conturen seines Vorbildes verbessern zu müssen, seine Figur ist auch ganz nett geworden, vom Vorbild aber ging nichts verloren als — die Hauptsache, das Beste an ihm. Ohne die Hilfe dieser Replik wäre ich aber kaum darauf aufmerksam geworden, daß auch die entsprechende Figur auf der Basis einer Überarbeitung unterzogen wurde. Hier verlaufen die Falten zwischen den Knien jetzt ganz unklar. Offenbar waren die kräftig herausgearbeiteten Zickzackränder des Himations gebrochen und wurden nachher übergangen. An dieser Gestalt war mir immer störend gewesen, daß sich Chiton und Himation nicht von einander lösten: die Schuld liegt also nicht am Urheber des Werks.

Die links anstoßende Seite B C hat zwar mehr durch Bruch gelitten, der Restaurator griff aber nur an drei Stellen ein. Der Kopf der mittleren Mänade war so stark beschädigt, daß er ihn ganz neu ausarbeitete und mit einem halbeiförmigen Plättchen in den Grund einsetzte. An der lieblosen Ausführung der Vertiefung, verglichen mit der sorgfältigen Krönelung der oberen Fläche des Blocks, läßt sich mit Sicherheit entscheiden, daß nicht etwa eine vom Urheber vorgenommene Stückung vorliegt. Was man nicht sofort bemerkt, auch die Mänade rechts hat durch Überarbeitung gelitten. Von ihrem linken Ellenbogen aus sich verbreiternd bis zur Schulter und zum Kinn hinauf splitterte eine Marmorschicht ab, und in diese leblose Fläche ritzte dann der Ergänzer planlos ein paar Falten ein. Eine Reliefplatte aus dem Dionysostheater in Athen (Brunn-Bruckmann 600) mit einer erheblich größeren und eine andere in Palermo (Arndt-Amelung, Einzelverkauf n° 567; hier Fig. 4) mit einer in den Maaßen mit unserer Figur übereinstimmenden Wiederholung verhelfen zu einer richtigen Ergänzung. Darnach hob sich der ganze obere Contur des linken Arms von der Schulter ab scharf heraus und die Falten bildeten unterhalb des Arms sehr viel reichere Schattenfurchen. Auch unten an dem hinauswehenden

Fig. 4

Zipfel wurde der ursprüngliche Gang der Falten gestört. Welcher Beliebtheit sich gerade diese Tänzerin im Altertum erfreute, wird nicht nur durch eine weitere Replik in einem athenischen Relief (Svoronos Athener Nationalmuseum, Taf. 32 rechts), als vielmehr dadurch erwiesen, daß auch in ganz andern Monumentengattungen und dazu in zeitlich um Jahrhunderte auseinander liegenden Werken, eben dieselbe Gestalt auftritt. Wir finden sie unter den so häufig und immer so stillos reproducierten Tänzerinnen der sog. Villa des Cicero in Pompeji (Helbig n° 1904 b) frei copiert; sehr viel treuer — was bei einer frühen Copie besonders zu beachten ist — auf einer nur noch in der Abbildung bei Tischbein, Vases d'Hamilton I, 48; (danach Fig. 5) existierenden Vase, die außerdem Nachbildungen von zwei weiteren Figuren unserer Basis enthält. Auch eine von der Mänade in der Mitte. Diese Gestalt wirkt jetzt von allen Figuren auf der Basis am wenigsten glücklich. Während sonst die Stellung beider Beine stets völlig klar hervortritt, weiß man sich hier die Haltung des rechten Beins und des rechten Fußes nicht zu erklären; auch die Faltenlage in dieser Partie läßt viel zu wünschen übrig. Da nun auf der Vase die verwandte Gestalt dicht hinter ihrem linken Fuß den rechten und zwar voll auftretend gesetzt hat, und da gerade an der entsprechenden Stelle auf der Basis eine unmotivierte Erhebung zu bemerken ist, so hat offenbar auch hier die Unglückshand des Ergänzers eingegriffen; wie im Vasenbild muß im Relief die Tänzerin auf dem voll aufgesetzten rechten Fuß geruht haben, und der linke war, um einen Pas zu beginnen, elastisch auf die Spitze erhoben. Der Vorsprung unter dem jetzigen rechten Fuß ist nichts als ein überarbeiteter Rest des Fußes in seiner ursprünglichen Stellung. Damit wäre nun glücklicherweise das Register der schweren Sünden des Überarbeiters abgeschlossen; gleich störende Eingriffe hat er sich bei den übrigen Figuren nicht erlaubt. — Einen ungemein reizvollen Contur bietet die letzte Figur links auf dieser Seite. Die Tänzerin unterbricht ihren behenden Schritt durch ein plötzliches Anhalten; mit straff gespannten Gliedern richtet sie sich auf, nur die losen Teile ihres Mantels folgen noch dem Wirbel der vorangegangenen Bewegung. Eine recht ähnliche Figur auf einer spätattischen Hydria in Dresden (Arch. Anzeiger 1891, S. 169; nach einer neuen Bause hier Fig. 6), die zu der „Kertscher Vasengruppe" gehört, könnte darauf führen, den Kopf unserer Mänade geneigt, bis zum Nacken im Himation steckend zu ergänzen. Da aber auf einer anderen Vase: Lenormant et Witte, Elite Céramographique IV, 61, eine ebenfalls ver-

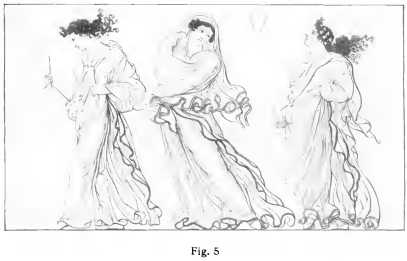


Fig. 5

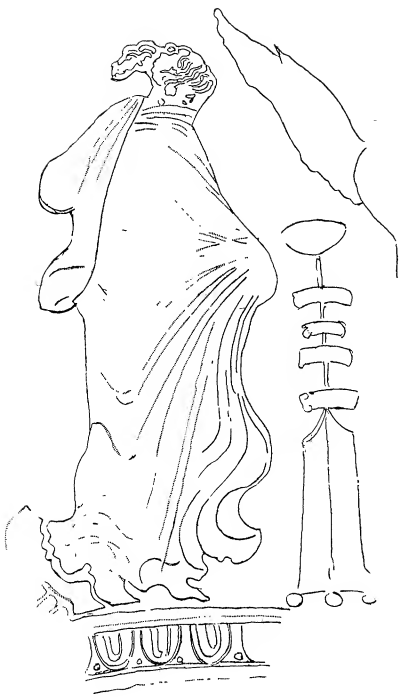


Fig. 6

wandte Gestalt vorkommt, welche den Kopf in den Nacken sinken läßt, und da, wie wir später zeigen wollen, bei dieser Seite der Künstler auf Symmetrie gehalten hat, so würde ich die Ergänzung entsprechend der zweitgenannten Vase, als zu dem zurückfallenden Kopf der Tänzerin rechts auf dieser Seite besser passend, vorziehen.

Auf der noch zur Besprechung übrigen Seite AB hat eine Figur durch Bruch schwer gelitten, doch tritt auch hier die Tischbeinsche Vase in die Lücke. Der Contur des abgesplitterten linken Arms läßt sich noch deutlich verfolgen, und die Einsenkung des Handgelenks zeigt, daß die Hand mit der Fläche nach oben gedreht war. Aus dem Vasenbild erfahren wir, daß die Mänade denselben Gegenstand in der Linken hielt wie in der Rechten; Tischbein hat sich nur in der Wiedergabe des Attributs versehen, weil Fackeln dieser Form im Altertum nicht vorkommen; vielmehr müssen es, wie sich auf der Basis noch sicher erkennen läßt und wie es durch eine ähnliche Gestalt auf einer anderen Vase (Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 24) noch weiter erhärtet wird, Krotala, stabförmige Castagnetten, gewesen sein. Diese werden in Tischbeins Vorbild so plump gezeichnet gewesen sein wie auf der Vase Monumenti Antichi XIV, Taf. 47, woraus sich der Irrtum leicht erklären würde. Die Haltung des Mädchens mit dem für den kleinen Schritt so hoch gehobenen Fuß und das Zurückhängen des Oberkörpers machen deutlich, daß sie rückwärts tanzt, vor den beiden Gestalten weg, die stolz aufgerichtet, wie in feierlicher Procession von links heranschreiten. An der Mänade mit der Lyra stört, daß der Überarbeiter ihre Haare etwas abschliff, so daß nur noch an wenigen Stellen eingravierte Wellen durchscheinen. Unter ihrer Sohle, welche durch ein Versehen nicht bis zur Bodenlinie herabreicht, blieb ein Stück Marmor stehen; es ist unbearbeitet und darf daher nicht, wie geschehen, mit der Sohle zusammen als Kothurn aufgefaßt werden. Der Chiton über ihrer Brust muß, wie einige Reste verraten, ursprünglich reicher modelliert gewesen sein; ihre vortrefflich gebaute linke Hand wurde durch das Abbrechen von drei Fingern entstellt. Auch diese Gestalt scheint im Altertum sehr beliebt gewesen zu sein, nach den zahlreich erhaltenen Wiederholungen zu schließen, während es uns Mühe kostet, einen Grund für die Vorliebe gerade zu dieser, zwar recht hübschen, aber doch gewiß auch nicht hervorragenden Figur zu entdecken. Sie kehrt wieder auf dem schon citierten Puteal in Marbury-Hall, hier als eine der Musen verwendet, welche Paris und Helena ein Hochzeitslied singen; dann auf der Amphora des Sosibios (Brunn-Bruckmann 60) — vorausgesetzt, daß Sosibios überhaupt an etwas dachte — als Mänade gedacht. Eine ganz gering ausgeführte, nur 0,27 m hohe Replik ohne Kopf in meinem Besitz bietet nur dadurch Interesse, daß sie wie die Figuren des Erechtheionfrieses (Brunn-Bruckmann 31—33) als crusta ausgearbeitet ist. Die Biegung der Rückseite in horizontalem und verticalem Sinn läßt erkennen, daß die Applik für einen Krater bestimmt war, mag sie nun auf einen andersfarbigen Grund geheftet oder auch nur als Ergänzung mit ausgeschnittenem Umriß eingesetzt gewesen sein. Endlich noch eine besonders gute, genau in derselben Figurenhöhe von 0,63, wie auf der Basis, ausgeführte Wiederholung [1]), welche in Panderma nahe bei Pergamon zum Vorschein kam. Dieses Relief wird uns später noch sehr wichtige Dienste leisten.

Bei chormässigen Tänzen war es Sitte, daß sich die Teilnehmer am Reigen die Hände reichen oder durch Anfassen am Gewand des Vorausgehenden eine Kette bilden; so auch hier. Aber hier hält die Mänade auf eine ganz be-

[1]) Abgebildet im Archäologischen Anzeiger 1900, S. 19, mit einer Besprechung von Conze. Die kunstgeschichtlichen Schlüsse, welche dort nicht gezogen sind, erörterte Salomon Reinach in: Revue des Etudes Grecques 1900, S. 10, mit guter Abbildung auf pl. 1. Unsere Figur 7, nach Photographie von Sebah und Joaillier. Reinach erkannte auch, daß durch diesen und einen andern, in Anm. 2 genannten Fund in Pergamon selbst, meine Hypothese über den Ursprung der neuattischen Kunstrichtung bestätigt werde. Denselben Schluß zog Rizzo a. a. O., S. 240.

sonders delicate Art den Mantelzipfel der Lyraspielerin fest; nicht etwa mit voller Hand greift sie in die Falten hinein, sondern sie streckt ihre Finger gerade aus und klemmt das Kleid nur zwischen die Spitzen von Zeige- und Mittelfinger fest. Es ist ein feierliches, stolzes Einherschreiten, das diese Gestalt auszeichnet, eine natürliche Vornehmheit, welche den hochmütig steifen Nacken nicht braucht, um zu imponieren; zwanglos dreht sie ihr königlich auf dem Halse sitzendes Haupt. Unter Verlust aller ihrer Reize kehrt diese Mänade wieder auf dem Puteal im Louvre und weniger herabgewürdigt auf dem ebenfalls schon erwähnten Kraterfragment in Genf; endlich als ausgeschnittene Figur im Palazzo Braschi in Rom (Neuattische Reliefs, S. 51 u. Rizzo a. a. O., S. 224).

Überblicken wir nun die Decoration als Ganzes, so fanden wir auf Seite AB das processionsartige Aufziehen zum Tanz, auf BC den Wirbel des Tanzes, auf CA das Finale. Außerdem verrät aber auch die Anordnung der Gestalten auf den drei Seiten der Basis unter sich eine Responsion. Man ergänze nur die Mänade rechts auf Seite BC in ihrem ursprünglichen Aussehen, mit der scharf heraustretenden schrägen Linie des linken Armes — und diese Ergänzung ist für den Eindruck unerläßlich —, dann wird man bemerken, daß diesem Zug auf der andern Seite in gleicher Bildhöhe die genau in derselben Schräge und Ausdehnung verlaufende Gerade entspricht, welche durch den rechten Arm der ersten Mänade gezogen wird. Das symmetrische Einsetzen dieser beiden Linien kann um so weniger auf Zufall beruhen, als auch die Schulterlinien der Mittelfigur sich völlig gleichmäßig zur senkrechten Achse stellen, und weil endlich noch die Beine beider Figuren außen in genau entsprechenden Winkeln auf die Bodenlinie herabführen. In diesen Linien waltet kein Zufall. Wenn sie den Eindruck der Symmetrie dem Beschauer auch nicht aufdrängen, so kann doch ein feinfühliges Auge über die Responsion nicht wegsehen. Die beiden anderen Seiten wurden nicht symmetrisch eingeteilt, wohl aber entsprechen sie sich untereinander. Von der Ecke C aus folgt beidemale zunächst eine Gruppe zweier Figuren, weiterhin je eine isolierte Gestalt. Also eine klare, vom Künstler gewollte Disposition, ein recht scharfer Gegensatz zu den zusammenhangslosen Figurenreihen der gewöhnlichen neuattischen Werke, deren Urheber Figur an Figur schließen ohne Berechnung, wie ein Blinder die Lottonummern aus dem Sack zieht. So feine Berechnung läßt sich mit hierher und dorther geborgtem Gut nicht durchführen; wir haben demnach von vornherein allen Grund zu der Annahme, daß die Gestalten für unsere Basis neu erfunden sind.

Das Aufzählen all der vielen Wiederholungen der einzelnen Figuren auf der Basis mag ermüdend gewesen sein, aber es brachte nicht nur den Vorteil, die zerstörten Partien wenigstens für unsere Phantasie wieder zu ergänzen, sondern es gab uns auch einen Eindruck von der weitreichenden Wirkung dieser Erfindungen. Und wenn gerade die neuattischen Künstler, denen man, so tief sie als künstlerische Potenzen stehen, genaue Kenntnis der Werke aus der großen Vergangenheit der griechischen Kunst nicht abstreiten kann, wenn gerade sie immer und immer wieder diese Tänzerinnen und diese schreitenden Frauen wiederholen, so giebt ihre Vorliebe eine Garantie dafür, daß zum Mindesten das, was jene Kenner auf diesem Gebiet für die vollendetsten Leistungen ansahen, uns in ihren Copien erhalten blieb. Ein Grund, die Richtigkeit ihres Urteils anzuzweifeln, liegt nicht vor. Aber zwei der aufgezählten Copien verhelfen nun auch noch dazu, um die Frage, ob die Basis ein Originalwerk ist, zu entscheiden.

Wir fanden in Kleinasien eine genaue, selbst in den Maaßen übereinstimmende Replik der Lyraspielerin (Fig. 7); fanden in Palermo eine gleich große Replik der Tänzerin rechts auf Seite BC (Fig. 4). Es bleibt somit nur die Alternative, daß entweder der Künstler, dem wir die Basis verdanken, sklavisch ein Original copierte, aus welchem auch die genannten beiden Reliefs schöpfen, oder daß unsere Basis selbst das Original sein muß, von welchem jene vereinzelten Figuren der genannten Reliefs entnommen sind. Eine dritte Möglichkeit existiert nicht. Denn selbst für den Fall, daß die erste Erfindung dieser Mänaden der Malerei gehören sollte, so würde die bis ins Einzelne gehende Übereinstimmung der Reliefs mit der Basis erweisen, daß die jüngeren Wiederholungen nicht von dem supponierten Gemälde selbst, sondern von dessen erster Übertragung in die Plastik abhängen.

Um ihn hiervon zu überzeugen, können wir dem Leser eine minutiöse Vergleichung der lyraspielenden Mänade auf der Basis mit dem Relief aus Panderma nicht ersparen. Der Himationzipfel, welcher von der Schulter wegflattert und in dessen Gestaltung die isolierte Figur ihrem Original offenbar nicht vollständig folgen konnte, läßt von dem Meister aus Panderma nicht allzuviel eigene Gestaltungskraft voraussetzen; denn dieses Stückchen Stoff ist recht dürftig modelliert. Nur an zwei Stellen suchte er korrekter zu sein als unser Künstler: die langen parallelen Faltenzüge unterhalb der Lyra, die an der Basis durch eine Nachlässigkeit des

Fig. 7

Künstlers keineswegs auf die linke Schulter hinzielen, von der sie doch herabfallen, hat der Meister von Panderma oben wenigstens etwas in die nötige Richtung umgebogen; die von der Lyra herabhängende Tänie ließ er nicht in so ungebrochen geraden Linien herabhängen. Auf der Basis wurden diese Partien von ihrem Urheber, der nicht an Einzelheiten haftet, gleichgiltig behandelt, gerade so wie in den Reliefs von Mantinea (Brunn-Bruckmann 468) die Chitonfalten über den Füßen in allzu parallelen Strichen hingehauen sind und wie es deren Verfertiger nicht darauf ankam, unter dem linken Arm der sitzenden Muse gelegentlich einmal auch ein paar geschwindelte Falten einzustreuen. Durch die Verbesserungen solcher Stellen erweist sich der Meister von Panderma nicht als der größere Künstler, sondern als der pünktlichere Mann, der für das Geringste Zeit hat. Den Vorrang, den sein Werk in der Modellierung des Chitons über der rechten Brust aufweist, verdankt er lediglich dem vom Ergänzer der Basis vorgenommenen Abschleifen dieser Stelle. Abgesehen von den genannten Punkten aber entsprechen sich die Lyraspielerinnen Falte für Falte, Fältchen für Fältchen. Nur werden auf dem Relief von Panderma Züge, welche auf der Basis als kaum fühlbare Schwellungen hervortreten, klar und mit voller Schärfe eingesetzt: ein Fehler, in den Copisten so leicht verfallen. Jedenfalls, wenn die Lateranbasis nicht als Prototyp zu betrachten ist, müßte ihr Urheber mit peinlichster Genauigkeit das auch vom Meister des Panderma-Reliefs copierte Original reproduciert haben. Daß der Totaleindruck der Repliken sich nicht gleich kommt, rührt davon her, daß auf dem Relief von Panderma vor allem über den stetigen Fluß der Linien gewacht wird; hier ist alles bis zum letzten Marmorkörnchen klipp und klar herausgearbeitet, während der Meister der Basis mit seinem Meißel zwar sehr gewandt, aber ohne Pedanterie in den Stein hineingeht.

So ziemlich alle Archäologen, welche die Basis im Lateran selbst gesehen haben, sind sich einig darüber, daß eine solche Marmorarbeit aus keiner jüngeren Periode stammt, als aus dem vierten Jahrhundert. Und zwar handelt es sich bei der Basis nicht etwa um ein Werk, das man zur Not eines solchen, an sich schon Lob einschließenden chronologischen Ansatzes gerade noch für würdig erachten könnte; sondern an den Stellen, wo die Oberfläche intact blieb, wie am Rücken des Satyrs, in der Stoffbehandlung an der Mänade hinter der Leierspielerin, entzückt uns eine Gewandheit, Frische und Leichtigkeit der Meißelführung, der gegenüber selbst die Reliefs von Mantinea (Brunn-Bruckmann 468) recht fühlbar abfallen. Ein Détail, wie das in langgezogenen Strähnen gegliederte üppige Haar des Satyrs erinnert lebhaft an den Marsyas von Mantinea. Wie aber in der Epoche des Praxiteles copiert wurde, das wissen wir. So wenig das Gefühl für künstlerisches Eigentumsrecht im Altertum entwickelt war und so wenig sich die Künstler scheuten, die Leistungen ihrer Vorgänger in einer für modernes Empfinden ganz unzulässigen Weise zu verwerten, ebenso wenig entäußern sie sich selbst dann, wenn wirklich nichts weiter als eine Copie gegeben werden soll, ihrer eigenen, vom Stile des Vorbildes abweichenden Formenbehandlung. Eine Copie aus dem vierten Jahrhundert, die Falte um Falte das Original nachbilden würde, kennen wir nicht. Für solch mechanisches Copieren mußte der Boden erst geschaffen werden durch das Erwachen kunsthistorischer Studien, deren Pflege im dritten Jahrhundert zu Pergamon begann. Hier handelt es sich um eine auch in der neueren Kunst zu beobachtende Erscheinung. Mit welch blinden Augen Renaissancekünstler einen aus-

gestorbenen Stil anschauen, erkennen wir aus der Laokooncopie des Baccio Bandinelli. Und wie tief diese Blindheit sitzt, erweist sich dadurch, daß sie keineswegs etwa gleich mit dem Einsetzen der kunsthistorischen Betrachtungsweise weicht. Beweis hiefür die Abbildungen in Winckelmanns Werken, welche den Verfasser selbst vollständig befriedigten; Beweis ferner einige in Pergamon gefundene Copien, die sich keineswegs durch hervorragende Treue auszeichnen. In diesem aus so verschiedenen Perioden belegten Verhalten der Kunst zu den Schöpfungen längst vergangener Zeiten manifestiert sich ein Gesetz, dessen Walten auch in einem Werk des vierten vorchristlichen Jahrhunderts, nämlich unserer Basis, zu Tage treten müßte. Für diese frühe Zeit ist eine sklavische Copie ausgeschlossen, wie sie erst Meister liefern können, denen kunsthistorische Betrachtungsweise in Fleisch und Blut überging. Daraus gewinnen wir die Überzeugung, daß hinter dem Werk unseres Bildhauers nicht ein plastisches Vorbild liegen kann, das die peinliche Übereinstimmung zwischen ihm und dem Meister von Panderma erklärte. Dieser letztere steht zwar am Anfang der unglücklicherweise so genannten neuattischen Kunstrichtung, aber nicht am Anfang der retrospectiven Kunstbetrachtungsweise; er mag etwa in der Zeit des königlichen Dilettanten von Pergamon, Attalos III., der selbst sich im Modellieren versuchte, gelebt haben. Und sein Vorbild war die Basis im Lateran.

So treues Copieren, wie es das Relief von Panderma bekundet, läßt sich nur Angesichts des Originales oder höchstens noch mit Hilfe von Abgüssen bewerkstelligen. Die Platte kommt aus dem Studio eines geschulten Marmorarbeiters, nicht eines beliebigen Scarpellino von der Provinz, und ein Meister aus der Gegend von Panderma ging doch wohl in der nächsten Kunstmetropole, in Pergamon, in die Schule. Ich glaube Grund zu der Annahme zu haben, daß er in der Attalidenresidenz das Original selbst benützen konnte. Das schon erwähnte Puteal im Louvre, geringes Machwerk eines aus dritter oder vierter Hand schöpfenden Copisten, vereinigt in seinem Fries tanzender Bakchanten nicht nur zwei Gestalten von unserer Basis, die wir genannt haben, sondern auch die Copie einer Tänzerin, deren Vorbild vor wenigen Jahren in Pergamon selbst zum Vorschein kam [2]). Es wird also die Vermutung, daß auch die anderen Bestandteile seines Werks, die der Lateran-Basis entsprechenden, sich ebenfalls im Original zu Pergamon befanden, dadurch unterstützt, daß die beste Copie von dieser Basis nahe bei Pergamon gefunden wurde. Die Basis müßte demnach, bevor sie auf dem Forum aufgestellt wurde, durch die Kunstsammlungen der Attaliden gegangen sein. In Pergamon wird man aber den Namen des Meisters der Basis gekannt haben. Die pergamenischen Könige, die aus dem Vollen schöpfen konnten, sammelten nicht namenlose Kunstwerke, sondern gut klingende Meisternamen.

Mit unserem ersten Eindruck, daß eine enge Stilverwandtschaft zwischen Horen und Aglauriden einerseits und den Mänaden der Basis andererseits besteht, fühlen wir uns nicht allein. Auch ein antiker Künstler gab schon dieser Ansicht einen Ausdruck. Die zwei Platten mit je einer Tänzerin aus dem Dionysostheater in Athen (Neuattische Reliefs, S. 43; hier Taf. 600), die, wenn sie auch nicht geradezu von einer und derselben Basis stammen, wie Reisch annimmt, so doch sicher zur selben Decoration gehören, copieren vergrößert die Tänzerin rechts auf Seite BC der Basis und, mit leichten Variationen, die vorderste der Aglauriden. Alle diese Gestalten scheinen also in der That Schwestern zu sein, die vom gleichen Vater, vom gleichen Künstler als Urheber abstammen. Manche Détails in der Formenbehandlung weisen darauf hin. Ein Beispiel, das schlagend wirkt, wird genügen. Man vergleiche das Gewand über den Beinen der Aglauride links mit den entsprechenden Teilen der ersten Mänade auf Seite AB. Unten schließt das Himation mit einer straff gespannten Falte ab; darüber sitzt ein Dreieck mit einwärts geschweiften Seiten, dessen rechte Seite sich weiter nach oben fortsetzt; den Contur der linken Wade begleiten zwei Falten; über dem rechten Fuß bläht sich der Rand des Chitons in die Höhe: eine so vollständige Übereinstimmung erklärt sich nur durch Einheit der modellierenden Hand oder wenigstens Einheit der Schulung. Unterschiede zwischen beiden Werken bestehen; einmal natürlich in der Art der Marmorausführung, die — man mache sich die Weite der Distanz klar — zeitlich ungefähr ebensofern auseinanderliegen wie ein Bild der Brüder van Eyck und eine heutigentags angefertigte Copie desselben. Sodann bemerken wir in den Gewändern auf Taf. 598 eine größere Fülle von Détails als auf Taf. 599. Die Erfahrung, welche wir mit der Copie aus Panderma machten, könnte allerdings den Verdacht wecken, daß auch hier der Copist Faltenzüge, die im Original kaum angedeutet, in voller Kraft ausgedrückt und damit die Modellierung an manchen Stellen habe überreich werden

[2]) Abgebildet in: Antike Denkmäler II, 35, mit Text von Conze, welcher abermals die kunstgeschichtliche Bedeutung des Fundes nicht erkannte. Diese wurde von mir festgestellt im Archäologischen Anzeiger 1898, S. 199.

lassen. Ich glaube aber, der Hauptgrund für den Unterschied liegt darin, daß Horen und Aglauriden von vornherein für Bronzeausführung berechnet waren. Davon erhielt sich noch ein deutliches Anzeichen; denn wie in Bronzen begleiten hier geritzte Linien die Kleidsäume; auch daß die Liegefalten hier eingegraben und nicht wie sonst erhaben wiedergegeben sind, erklärt sich aus demselben Grund. Die Mänaden bewahren den Charakter der Marmorarbeit reiner, und doch scheinen auch sie in geringerem Maaße als die Musen von Mantinea für die weichen Abstufungen und die verschwimmenden Umrisse des Marmorreliefs geschaffen. Es ist auf unserer Basis trotz dem hohen Relief, bei dem sogar einige Glieder frei heraustreten, weniger Rundung, eine weniger reiche Abstufung der Pläne innerhalb einer Figur zu finden. Daraus könnte man auf ein im Verhältnis zu den Musen höheres Altertum schließen wollen, zumal da bei den Mänaden der Gewandstoff in dem durch seine Textur bedingten Fall nicht so treu der Natur entsprechend wiedergegeben ist, als an den Reliefs von Mantinea. Allein die Mänaden lassen sich nicht erheblich vor Horen und Aglauriden rücken, die, wie wir sahen, ihrer Haarbehandlung wegen höchstens mit den spätesten Werken des Praxiteles zusammengehen. Und dann beachte man auf der Basis etwas wie den Contur der ersten Mänade auf Seite AB und der ersten auf BC. Wie weit ab liegt eine solch geradezu raffinierte Eleganz der Linie von den zahmen Umrissen auf den Musenreliefs. Nicht nur weit ab, sondern auch weit in der Entwicklung über sie hinaus. Wir müssen also notwendig den Schluß ziehen, daß ein Künstler der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts den freilich etwas unwahren, aber so ungemein wirkungsvollen Gewandstil aus dem letzten Drittel des fünften Jahrhunderts wieder hervorgesucht hat. Er mochte zu der Einsicht gekommen sein, wie trefflich dieser Stil sich gerade für isoliert auf den glatten Reliefgrund verteilte Figuren eignet, welche in erster Linie durch ihren Contur zu wirken haben.

Die Frauengestalten auf der Basis nannten wir Mänaden, und diese Bezeichnung hat ihr volles Recht. Doch muß dabei auffallen, in wie so ganz anderer Weise unsere Mänaden ihrem Gott huldigen als die Mänaden des fünften Jahrhunderts. Keinen Panther und keine Schlange, kein zerrissenes Böckchen sehen wir, selbst das Tympanon fehlt und gar das sonst ständige Attribut des Thyrsos. Wäre der Satyr nicht da, so hätten wir überhaupt nicht bemerkt, daß das Gefolge des Dionysos gemeint ist; ohne ihn hätten wir einfach gesagt: tanzende Frauen, Frauen des täglichen Lebens bei festlichem Tanz. Nun existiert ein antiker Namen für die nichtmythischen Verehrerinnen des Dionysos, der Name Thyiaden, der in uncorrecter Ausdrucksweise zuweilen auch für das mythische Gefolge des Gottes angewandt wurde. Antike Kunstgelehrte kannten Darstellungen von Thyiaden, und solche werden unter den Werken des Praxiteles in einem Atem mit Maenades, Caryatides und Sileni (Plinius 36, 23) aufgezählt: et quas Thyiadas vocant; also ein terminus technicus wie Caryatides. Die Erklärung scheint mir auf der Hand zu liegen, daß mit Thyiades als terminus für Kunstdarstellungen Verehrerinnen des Dionysos gemeint sind, welche das wild orgiastische Wesen der Mänaden abstreiften, die Attribute der Bakchai ablegten und ganz wie irdische, dem Dionysos huldigende Frauen ausschauen, auf welche allein ursprünglich diese Bezeichnung gemünzt war. Die Mänaden unserer Basis hätte Plinius demnach Thyiadas genannt. Wenn wir uns aber eine Vorstellung von den Thyiaden des Praxiteles machen wollen, so können wir an keinem Monument eine geeignetere Stütze für unsere Phantasie finden als an dieser Basis.

Wer auch die Basis im Lateran und das Vorbild von Horen und Aglauriden geschaffen haben mag: daß sich dieser Künstler durch Schöpfungen der Maler des fünften Jahrhunderts beeinflussen ließ, das steht fest. Und das kann uns ja auch nicht Wunder nehmen; denn in der Ausgestaltung der künstlerischen Typen bricht bei den Griechen der Faden nie ab. Ein Aryballos im Louvre (Monuments grecs II, 1890, pl. 10) belegt schon für das fünfte Jahrhundert die Existenz von ganz ähnlichen Tänzerinnen wie den unsrigen, auch hier mit eng umgewickeltem Himation, das den Contur der Beine klar hervortreten läßt. Selbst auf einem Gefäß aus der Zeit um 440, dem schönen polychromen Krater im Museo Gregoriano (Reisch bei Helbig, Führer², S. 309), finden wir unter den Nymphen der Rückseite eine Gestalt, die uns von den Aglauriden her recht bekannt vorkommt. Nur hätten wir darnach zwar Anklänge an älteres Gut, nicht aber Nachbildungen, unselbständiges Copieren von Seiten unseres Künstlers zu constatieren.

Wenn jedoch jene Tischbeinsche Vase, aus welcher wir zur Ergänzung der Basis so viel Nutzen zogen, mit Recht ins fünfte Jahrhundert gesetzt wäre, dann hätte unser Meister überhaupt nichts weiter getan, als Schöpfungen der Malerei aus älterer Zeit ins Relief übertragen. Allein ich kann mich von der Richtigkeit der Datierung dieser Vase nicht überzeugen, eine Datierung, die auf sehr unsicherem Boden ruht, da sie sich nicht auf das Original, welches unterging, stützen

kann, sondern nur auf die manierierte Tischbeinsche Zeichnung. Zwei Züge im Bild, die sicher nicht auf Interpolation beruhen, scheinen mir die Vase einer jüngeren Gattung zuzuweisen. Zwischen der zweiten und dritten Tänzerin bemerkt man den Umriß einer Traube: solche Zusätze passen viel weniger zu einer attischen als zu einer unteritalischen Malerei. Sodann beachte man, daß die Mänaden Schuhe tragen; dieser Bestandteil der Tracht des täglichen Lebens dringt erst im vierten Jahrhundert in die Darstellung mythischer Gestalten ein. Praxiteles kann sich selbst die Musen nicht ohne warme Schuhe vorstellen. Nach diesen Merkmalen vermute ich, daß die stillose Zeichnung eine unteritalische Vase, wie bei Tischbein üblich, verschönert, somit eine Malerei wiedergiebt, die sehr wohl ihrerseits, natürlich nur indirect, von unserer Basis beeinflußt sein kann.

Wäre das Vasenbild wirklich älter als die Sculptur, so würde sich der Bildhauer als ein von älteren Leistungen abhängiger Copist documentieren, und dann bliebe unerklärt, weshalb sein Werk nicht nur von den alten Künstlern, sondern auch von den Herren der alten Welt so hoch geschätzt war, daß es in Pergamon Nachbildung hervorrufen konnte und im Centrum Roms einen Ehrenplatz erhielt. Und auch das Werk selbst sagte uns, daß sein Schöpfer nicht hier und dort fremdes Gut auflas, wenn doch das Ganze wie aus einem Guß geschaffen dasteht. Jedenfalls besitzen wir in der Basis des Lateranmuseums nun wirklich einmal ein Vorbild neuattischer Reliefs.

Da uns die Gefälligkeit des Stifters der Glyptothek Ny-Carlsberg, des Herrn Dr. Jacobsen, in den Stand setzt, Abbildungen von sämtlichen vier Seiten der oben kurz herangezogenen Ara der Vibia Pythias vorzulegen, so wollen wir dieses anziehende Werk noch etwas genauer betrachten, zumal da seine kürzlich erfolgte Publication bei Altmann, Die römischen Grabaltäre, Fig. 205, vergl. S. 273, sich auf die Hauptseite beschränkt.

Der Altar war von einem Vibius Lynx, dessen Vorname verloren, auf das Grab seiner Frau Vibia Pythias gestiftet; hinten an dem giebelförmigen Teil des Altarpolsters wird man das D(is) M(anibus) noch entziffern (Fig. 9). Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Hülsen erlaubt die Buchstabenform keine engere zeitliche Umgrenzung als das erste Jahrhundert u. Z. Nicht ringsum ist der Altar mit gleicher Sorgfalt behandelt, sondern die Seite mit D. M. erspart sich nicht nur die Mühe eines tiefherausgearbeiteten Reliefs, sondern auch die tektonischen Glieder springen hier nicht so kräftig vor wie vorn, rechts und links; das Ablaufglied unten war mit einem besondern Plättchen angestückt. Gerade durch den Gegensatz dieser etwas stiefmütterlich behandelten Rückseite zu den drei Hauptansichten gewinnt das graziöse Werk aber ein besonderes Interesse für die Beurteilung dieser Gattung von Künstlern.

Das starke künstlerische Empfinden, mit dem Wickhoff als erster an die Betrachtung römischer Schöpfungen herantrat, hat mit der werbenden Kraft eines neuen Gedankens vielfach die Anschauung befestigt, als sei das „Zurückführen“ römischer Kunstwerke auf griechische Vorbilder nichts als eine Marotte der Archäologen; dem unbestreitbar hohen technischen Können der Künstler römischer Zeit glaubte man als Correlat schöpferische Kraft gegenüberstellen zu müssen. Zum Mindesten für den einzelnen Fall giebt aber dieser Altar einen recht sicheren Standpunkt für die entgegengesetzte Beurteilung ab. Denn für die drei Hauptseiten läßt sich die Benutzung älterer Vorbilder Figur für Figur auch dem Widerspruch des ungläubigsten Thomas gegenüber sicher erweisen; nur in der Decoration der Rückseite des Altars steht der Künstler auf eigenen Füßen, und da sehen wir einmal, wie weit er damit kommt.

Den Grad der Selbständigkeit in der Tänzerin rechts auf der Frontseite (Fig. 8) konnten wir bereits nach Maaßgabe der entsprechenden Gestalt auf der Lateranbasis genau abmessen. Das Mädchen in der Mitte ist ebenfalls eine alte Bekannte von uns: wir fanden sie im Reigen der Borghesischen Tänzerinnen. Ja nicht einmal die kleine Variante, daß das rechte Bein nackt aus dem Gewand heraustritt, können wir dem Künstler der Ara lassen; denn dieselbe Änderung kehrt

Fig. 8

Fig. 9

wieder auf einem Krater im Camposanto zu Pisa (Neuattische Reliefs, S. 15), dessen Abhängigkeit von der Ara zu erweisen schwer fallen dürfte. Ebenso hilflos, wie die Tänzerin auf der Ara, nachdem sie aus der Reigenkette gelöst wurde, mit kerzengrad gespreizten Fingern vor uns steht, so hilflos sehen wir den Künstler vor uns, wenn es sich auch nur darum handelt, sein Vorbild in das neue Ganze zu verweben. Selbst die dritte Figur links überrascht uns nicht: sie begegnet ganz ähnlich auf zwei neuattischen Reliefs, Mädchen, welche eine Kuh zum Opfer ziehen (Brunn-Bruckmann 342) in deutlichem Anklang an die Nikebalustrade, und wie wenig dieser Anklang auf Zufall beruht, erhellt daraus, daß an dem Mädchen auf der Ara die Anordnung des Himations zwischen den Beinen dem Vorbild auf der Balustrade sogar näher kommt als auf dem verglichenen Relief. Überhaupt dürfte sich aus der ganzen antiken Kunst kaum ein anderes Werk finden lassen, welchem die Modellierung dieser Seite der Pythiasara näher stünde als gerade die Balustrade (Brunn-Bruckmann 34, 35). So in der zierlichen Gestalt der Füße mit ihrer unterhalb vom Rist hochgewölbten Sohle; so namentlich in der Gewandbehandlung, welche keine ruhigen Gegensätze von Licht und Schatten sucht, vielmehr die Lichtpunkte absichtlich isoliert. Dieses Glitzern ist beabsichtigt; die Figuren sollen unruhig, wie in vibrierender Bewegung, wirken.

Die Mänade auf der rechten Nebenseite (Fig. 11) entspricht besser als irgend ein anderes erhaltenes Werk der Beschreibung, welche Kallistratos von der Mänade des Skopas giebt; besser als die Statuette in Dresden, und zwar nicht bloß, weil hier das Zicklein und das Schlachtmesser tatsächlich vorhanden sind, sondern weil hier wirklich das Haar im Winde flattert, so wie es in jener rhetorischen Beschreibung gezeichnet wird.

Der Satyr links von der Hauptseite (Fig. 10) ist eine gar oft wiederholte Gestalt; schon Neuattische Reliefs, S. 90, zu n° 8, zählte ich Repliken auf, zu denen man jetzt noch Furtwängler, Gemmen I, Taf. 41, n° 26—29 und II, 196, hinzunehmen mag. Man kann aber nicht sagen, daß der Satyr auf der Ara sich gerade besonders vorteilhaft präsentiert. Während er sonst mit dem Oberkörper zurückhängt und seinen Kopf in den Nacken sinken läßt, so büßte er hier durch das Neigen des Haupts und das Vorwärtshängen des ganzen Körpers all seinen Schwung ein. Und warum opfert unser Meister die ganze Kraft dieses tollen Satyrs? Nur, um ja nicht gegen die Schulregel zu sündigen, daß die Hauptmasse der Figur in die Mittelaxe des Bildfelds gehört. Hübsch wirkt die Ausführung im Einzelnen, namentlich die struppigen Haare, welche geradezu an den feinen Cameo bei Furtwängler, Taf. 52, n° 2, erinnern.

Hier kam der Bildhauer mit seinen klassischen Vorbildern zu Rande; sonst hätte er nicht auf der Rückseite (Fig. 9) eine Gestalt von vorn, nur in dürftigerer Ausführung, wiederholt. Unter die beiden noch übrigen Figuren durfte er zwar mit gutem Gewissen schreiben „ipse fecit", aber stolz konnte er auf sein eigenstes Product nicht sein. Beide Gestalten bewegen sich akademisch banal, erschreckend banal, und dann stören an der mittleren Mänade sonderbare Verstösse in der Gewandung. Den kunstmythologischen Ver-

Fig. 10

Fig. 11

stoß eines kurzen Chitons unter dem Himation für eine Mänade lassen wir hingehen, aber die schamlos geschwindelte Gewandfalte, welche zwischen den Beinen herabhängt, läßt sich nicht vergeben.

Als Bildhauer steht unser Meister mit der Verve seines Meißels unter seinen neuattischen Genossen groß da; aber wo ihn der Lorbeer des erfindenden Künstlers lockt, bei dem an sich so löblichen Bestreben, die allzu oft abgeklatschten Vorbilder einmal bei Seite zu lassen, gerade da verrät er seine Impotenz. Für diese Leute gab es keine Rettung als die exemplaria graeca; wir brauchen sie nicht als Opfer eines übergebildeten Publicums zu bedauern. Selbst uns sagt, auch alle archäologischen Interessen bei Seite geschoben, jenes Ragoût aus klassischen Brocken noch eher zu, als ein so erfolgloses Ringen nach Selbstständigkeit.

Friedrich Hauser.

600. Zwei Reliefplatten aus dem Dionysostheater.

Athen, Nationalmuseum.

Kavvadias nº 259, 260. Sybel nº 311, 312. Friederichs-Wolters nº 1878, 1879. Fundbericht von Rhusopulos in der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική 1862, S. 135. Hauser, Neuattische Reliefs, S. 43, 179. Reisch, Griechische Weihgeschenke, S. 97. Rizzo im Bullettino Comunale 1901, S. 236. Weitere Litteratur in den citierten Werken. Neue Abbildung: Svoronos, Athener Nationalmuseum, Taf. 32 (zu welcher der Text noch nicht erschienen).

Mit diesen beiden Reliefs beschäftigten wir uns schon im Text zur vorigen Tafel und bemerkten, daß ihr Urheber sowohl von der Lateranbasis als vom Vorbild der Aglauriden Anleihen erhob. Daß für diese Tänzerinnen, wenigstens was ihre Erfindung betrifft, das Gleiche gilt wie für die genannten anderen Werke, macht schon der erste Blick klar. Ebenso ist durch die Basis im Lateran die Deutung der beiden Frauengestalten als Thyiaden gegeben. Es kann nur noch die Frage sein, wann die Exemplare selbst ausgeführt wurden und in welchem decorativen Zusammenhang die Platten ursprünglich standen.

Auf die letztere Frage vermögen wir leider keine definitive Antwort zu geben; es muß genügen, verschiedene Möglichkeiten ihrer Verwendung zu erörtern. Beide Stücke wurden im Jahre 1862 bei den Ausgrabungen des Dionysostheaters in Athen gefunden, und zwar die Platte rechts auf unserer Tafel nahe bei dem östlichen Vorsprung des Bühnengebäudes in dem Gang der Parodos. Für das Gegenstück liegt nur die Angabe vor, daß auch sie im Dionysostheater zum Vorschein kam. Eine fragmentierte dritte Platte, welche Reisch als zugehörig betrachtet, trotzdem er nicht die gleiche Provenienz nachweisen kann, und die bei Svoronos auf derselben Tafel abgebildet ist, müssen wir dagegen aus diesem Zusammenhang ausschließen, nicht sowohl wegen der von Reisch selbst genannten Differenzen in den Maaßen der Concavität oder weil sie unten mit einem Sockel versehen ist, der an den anderen Reliefs nicht vorhanden, sondern weil sie genau die gleiche Figur darstellt, welche auch die Platte links enthält. Da der Vorrat an antiken Darstellungen von Tänzerinnen, wie wir sahen, nicht zu karg bemessen ist, könnte ich auch dem ungeschicktesten Bildhauer nicht zutrauen, daß er unter drei Mänaden zweimal das gleiche Modell wiederholt. Mit dem Wegfall des dritten Stücks verliert aber der Vorschlag von Reisch seine überzeugende Kraft, nach welchem die Platten in die drei Seiten einer Basis vom Grundriss derjenigen im Lateran, nur von viel beträchtlicherer Höhe, eingelassen gewesen sein sollen.

Bei Platten mit geschweifter Grundfläche, die in einem Theater ausgegraben wurden, liegt kein Gedanke näher, als daß sie irgendwo zur Verzierung der Ringe des Zuschauerraums verwendet waren. Geht man aber weiter und fragt nach der Stelle, wo im Koilon sie gesessen haben könnten, so erweist sich die Durchführung dieses Gedankens keineswegs als ganz glatt. Die Platten, welche allseitig Anschlußflächen mit Klammerspuren zeigen, messen an sich schon 1,12 m, wozu also mindestens noch ein krönendes Glied zu rechnen wäre, was eine Gesamthöhe von circa 1,25 m ergiebt. Mit dieser Höhe würden sie an jeder Stelle des Koilon den zunächst hinter ihnen sitzenden Zuschauern die Aussicht verdecken. Denkbar bliebe nur die Aufstellung am Rand der Orchestra, da dieselbe um 0,24 m tiefer liegt als die erste Reihe der Ehrensitze; hier würde die Höhe selbst den Blick auf die Vorgänge in der Orchestra nicht versperren, und tatsächlich ist ja auch hier ein Plattenkranz von ungefähr der gleichen Höhe 1,08 m vorhanden. Allein von dieser Einfassung ist genügend erhalten, um eine Einreihung der Reliefs in denselben auszuschließen. Anstatt uns nun irgend einen Vorschlag für die Verwendung der Platten abzuringen, scheint es mir richtiger, einzugestehen, daß wir etwas halbwegs Sicheres über diesen Punkt nicht wissen. Wir können nur wünschen, daß die Publication, welche sämtliche im Theater gefundene Sculpturen mitteilen soll und welche bei Dörpfeld-Reisch, Das Griechische Theater, S. 88, schon vor zehn Jahren als demnächst erscheinend angekündigt ist, uns hierüber belehren wird.

Trotzdem sich aber unsere Reliefs vorläufig an keiner Stelle des Theaters mit Sicherheit einfügen lassen, so scheint mir doch soviel gewiß, daß sie aus derselben Periode des Theaterbaues stammen, welcher die Reliefs am Proskenion (Brunn-Bruckmann 15) angehören. Nicht

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
München 1906.

bloß, daß in diesem Fries das Problem der Darstellung nach dem Recept der Neuattiker mit den gleichmäßig weit auseinandergezogenen Figuren gelöst wurde, sondern wir glauben auch hier und dort denselben stumpfen Meißel wiederzufinden, der auch nicht einen gesunden, kecken Hieb wagt; alle Formen bleiben schwammig, wie bei Terracottareliefs, die aus einer abgebrauchten Form gepreßt sind.

Dieses Urteil mag Angesichts der Abbildungen hart erscheinen; allein über die Ausführung läßt sich nur vor dem Original oder vor Abgüssen urteilen; denn das Reducieren des Maaßstabs in den Abbildungen schmeichelt. Der Proskenionfries gehört aber nach Dörpfelds Feststellung zum Bau des Nero (Das Griechische Theater, S. 89), und diese Datierung scheint mir auch für die Reliefs mit den Tänzerinnen, seitdem ich die Originale selbst untersuchen konnte, trefflich zu passen.

Übrigens stimmen fast alle Archäologen, welche eine Datierung der Reliefs geben, für die Kaiserzeit. Nur ein Einziger versteigt sich bis ins vierte Jahrhundert zurück, und seine Zuweisung des Werks an ganz bestimmte Künstler müssen wir uns der Curiosität halber ansehen, weil dieselbe, aus völlig anderen Gründen, als wir für die Datierung und kunsthistorische Einreihung der Lateranbasis und des Vorbilds von Horen und Aglauriden geltend machten, doch bei den athenischen Reliefs auf dieselbe Künstlergruppe wie wir geführt wird. Wilhelm Klein in seinen Praxitelischen Studien, S. 26, geht davon aus, dass Lykurgos, unter dessen Finanzverwaltung der Neubau des athenischen Theaters durchgeführt wurde, sich und seine Familienmitglieder in statuarischen Porträts darstellen ließ, welche von den Söhnen des Praxiteles, Kephisodot und Timarchos, ausgeführt waren. Von der Hand dieser selben Künstler stand aber — ein Moment zu Gunsten der Hypothese, das Klein übersah — sicher im Dionysostheater die Statue des Komödiendichters Menandros: demnach ist dieses Künstlerpaar mit dem Theater, wenn ich so sagen darf, doppelt verschwägert. Was lag näher, als ihre so gut bezeugte Thätigkeit für diesen Raum zu verallgemeinern und ihrem Atelier nun weitere Sculpturen, welche im Theater zum Vorschein kamen, zuzuschreiben. Der Leser wird mir glauben, daß ich diese Taufe als Bestätigung des oben begründeten kunstgeschichtlichen Urteils recht gern acceptieren würde. Allein das Veto, welches die Ausführung der Reliefs gegen dieses Allzuviel der Ehre einlegt, läßt sich nicht überhören. Wollten wir Klein glauben, so dürften sich Kephisodot und Timarchos vor dem Künstler hadrianischer Zeit, welcher die Copien der Horen und Aglauriden ausführte, nicht blicken lassen, um von dem Meister der Lateranbasis mit der köstlichen Leichtigkeit seines Meißels gar nicht zu reden.

Friedrich Hauser.